起源与传承

——中国古代文学与文化论集

王小盾 著

凤凰出版传媒集团
凤凰出版社

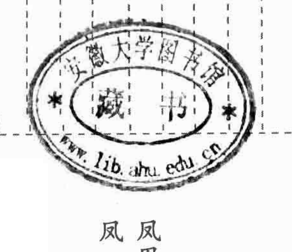


上架建议：古代文学
ISBN 978-7-80729-874-8
9 787807 298748 >
定价：38.00元
凤凰出版传媒网：www.ppm.cn

起源与传承

——中国古代文学与文化论集

王小盾 著



凤凰出版传媒集团
凤凰出版社

图书在版编目（CIP）数据

起源与传承：中国古代文学与文化论集／王小盾著
-- 南京：凤凰出版社，2010.9
ISBN 978-7-80729-874-8

Ⅰ．①起… Ⅱ．①王… Ⅲ．①古典文学－文学研究－中国－文集②文化史－研究－中国－古代－文集 Ⅳ．①I206.2-53②K203-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第166171号

书　　名　起源与传承——中国古代文学与文化论集
著　　者　王小盾
责任编辑　樊　昕
出版发行　凤凰出版传媒集团
　　　　　凤凰出版社(原江苏古籍出版社)
　　　　　南京市中央路165号　邮编210009
　　　　　发行部电话025—83223462
集团网址　凤凰出版传媒网　http://www.ppm.cn
照　　排　江苏凤凰制版有限公司
印　　刷　江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司
　　　　　扬州市江阳工业园蜀岗西路9号　邮编:225008
开　　本　880×1230毫米　1/32
印　　张　13.25
字　　数　356千字
版　　次　2010年9月第1版　2010年9月第1次印刷
标准书号　ISBN 978-7-80729-874-8
定　　价　38.00元
　　　　　(本书凡印装错误可向承印厂调换，电话:0514—85868858)

目　录

从“五官”看五行的起源

提要：只有制度化、仪式化的行为，才能最大限度地影响广大人群，造成思想史上革命性的变化。从这个角度看，五行起源过程中最重要的事件是五官制度的形成。为此，本文讨论了殷商时代的四方五官之祭，阐明了四方观念同五行思想的关联；讨论了关于少皞氏立五官的记录，确定其基础是历法五官之制，经历了“二祀”、“三祀”各自独立的阶段。本文并通过对“五官”诸神之来历的考察，论证了五行起源的过程，认为其实质是不同族群的太阳祭典逐步综合的过程，经历了太皞少皞之祭、颛顼之祭、重该修熙之祭、后土之祭等阶段。

一、问题的提出

五行是中国思想史上的一个重要概念和重要的理论体系，过去有许多学者探讨过它的起源。其中影响较大的看法约略有五：其一认为它来源于殷人的五方观念；其二认为它来源于人类最初计数方法中尚五的习惯；其三认为它起源于对五大行星的认识；其四认为它源于以一年为五季的十月历制；其五认为它起源于先民治理水、火、

木、金、土五种物质的实践[①]。在以上讨论中，最具价值的学说，应当是由陈梦家、胡厚宣、刘起釪所代表的关于五行起源于改火、起源于五方祭、起源于五星占的学说。

陈梦家《五行之起源》一文围绕改火等事项讨论了五行起源的多种条件。他认为：《尚书·尧典》“以殷仲春”、“以正仲夏”云云，表明商民族是以春秋分季、夏民族是以夏冬分季的。从《左传》、《国语》等文献，可知商主大火星而卫、陈主水星。所以，殷代卜辞中关于“五火”的记录代表了一种民族传统，可以表明五行的起源。其中“又于五火”指祭拜于五火；“又于五火在齐”则关联于齐地的五行信仰。“五火”就是用五时之木所钻的火，古称“改火”。虽然名称上有“行火”、“更火”、“改火”、“易火”之别，但其实质却都是在不同季节分钻不同树木以为火[②]。

胡厚宣《论殷代五方观念及“中国”称谓之起源》一文主要阐述了“五方”、“五方帝”两种观念，认为殷代外祭中的“五方帝”、殷代以中商和四方结合而为五方的观念，是五行的起源[③]。此说后来得到一些学者的补充论证。例如沈建华据甲骨文中的“圭”字，考察了受商王封赐于圭田的“圭臣”及其所参预的五方帝祭典，认为殷人在执圭祭天的活动中，已表现出五行观念的雏形[④]。连劭名则列举了殷人郊祭

① 据胡化凯《五行起源新探》，载《安徽史学》，1997年第1期。诸家学说见于以下论著：郭沫若《中国古代社会研究》，载《郭沫若全集》历史编第一卷，人民出版社，1982年，页133；范文澜《与颉刚论五行说的起源》，载《燕京大学史学年报》第3期，1931年；齐思和《五行说之起源》，载《师大月刊》第22期，1935年；陈久金《阴阳五行八卦起源新说》，载《自然科学史研究》1986年第2期；李德永《五行探源》，载《中国哲学》第4辑，三联书店，1980年；宫哲兵《晚周时期“五行”范畴的逻辑进程》，载《中国哲学》第13辑，三联书店，1985年。

② 陈梦家《五行之起源》，载《燕京学报》第24期，1938年。

③ 胡厚宣《论殷代五方观念及“中国”称谓之起源》，载《甲骨学商史论丛初集》，河北教育出版社，2002年，页277—281。

④ 沈建华《从甲骨文圭字看殷代仪礼中的五行观念的起源》，载《文物》1993年第5期。

的种种特征，例如有“西对”、“东对”、“北对”，常以五帝配祭，祭仪多设在“秋月至”之时等，而认为殷墟卜辞中的“帝五臣”、“帝工”和“帝五丰臣”，均代表五行之神①。这些论文意味着，殷商时候保留了一种古老的五官之制，是五行的起源。

关于五星同五行的关系，许多学者作过具体论述。有人认为“行”的涵义是移动和排行，这两个涵义都来自对五星聚分的描写②。刘起釪则进一步认为：“五行的原始意义指天上五星的运行”，其年代在周代以前。其理由是：二十八宿的设定在周代以前，而二十八宿的划定取决于五星当中填星（土星）的周期。古占星家认为填星每二十八年（今测值为 29.46 年）经行一周天，在五星当中是周期最长的一星；用它作标准，就使包括填星在内的五颗星都能在天球面上找到位置③。

以上几种论述，和通常关于五行起源的讨论有很大不同。通常的讨论是在思想史的学科范围内进行的，其研究方式有一个优点，即能够注意作为对象的理论命题的发展，注意它在逻辑上的和历史上的统一；但它也有很大缺点，即容易忽略上述过程的背景因素，即忽视那些以实践的方式而非理论的方式表现出来的因素。陈梦家、胡厚宣、刘起釪等人的论述改变了这种状况。

不过，以上几种论述，却仍然不可以说是关于五行起源问题的定论。因为“改火”说未能解释一年立五火的缘由；“五方”说未能回答从四方祭到五方祭这一变动的原因；“五星”说缺少实证资料，另外也同样不能解答古人何以要选择五星。这就是说，关于五行起源的问题——特别是，关于五行理论之所以要选择“五”而非“四”或“六”的

---

① 连劭名《甲骨刻辞所见的商代阴阳数术思想》，载《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》，江苏古籍出版社，1998 年，页 226—244。

② 马绛《神话、宇宙观与中国科学的起源》，载《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》，页 101—117。

③ 刘起釪《释〈尚书·甘誓〉中的五行与三正》，载《文史》第 7 辑，中华书局，1979 年，页 9—21；又《五行原始意义及其纷歧蜕变大要》，载《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》，页 134—142。

问题——尚有再作讨论的空间。

本文拟参考班固《汉书·艺文志》以下一段话来进行讨论。班固说:“儒家者流,盖出于司徒之官,助人君顺阴阳明教化者也。”“道家者流,盖出于史官,历记成败存亡祸福古今之道。”“阴阳家者流,盖出于羲和之官,敬顺昊天,历象日月星辰,敬授民时,此其所长也。”[①]它的意思是:思想的分野来源于知识的分野,而知识和观念都是在社会实践中建立起来的,通过一定的人和制度得到总结和传承。在政教合一的时代,政府机关承担了总结知识、运用理论的职责。因此,通过官守和相关的制度行为来认识从“四方”到“五行”的历史变化,是解决这个中国思想史问题的关键。

上述看法也就是本文的出发点。具体说来,本文认为:只有制度化、仪式化的行为,才能最大限度地影响广大人群,造成思想史上革命性的变化。从这个角度看,五行之官制度的形成,是五行起源过程中最重要的一个事件。这一事件不仅有制度化、仪式化的特点,不仅具有广泛的实践性,而且,它产生在殷代以前,对神圣数字“五”作了前提性的规定。因此,它是导致五行起源的最重要的因素。

二、四方和五行

在五行观念产生之前,神圣数字“四”曾经占据了意识形态的主流地位。这一数字是同四方联系在一起的。《诗经》所谓“日靖四方”、“奄有四方”、“纲纪四方”、“以绥四国”、“四方攸同”等等[②],表明

---

① 《汉书》卷三〇,中华书局点校本,1962 年,页 1728,1732,1734。

② 《诗·周颂·我将》和《执竞》,《诗·大雅·域朴》和《民劳》、《文王有声》,见《毛诗正义》,《十三经注疏》本,中华书局影印,1980 年,页 588 中,589 下,515 上,548 中,526 下。

华夏人古来的习惯，就是以“四方”代指天下[①]。在先秦典籍中，因“四”而组成的词语亦大多表达了“四方”这一涵义。例如《书·舜典》“四门穆穆”中的“四门”，“觐四岳群牧”中的“四岳”；《书·禹贡》“四海会同”中的“四海”；《诗·大雅·皇矣》“维彼四国”中的“四国”；《周礼·天官·太宰》“四郊之赋”中的“四郊”；《周礼·地官·遂大夫》“以四达戒其功事”中的“四达”；《左传·成公二年》“椁有四阿”中的“四阿”[②]；《逸周书·太子晋》“达于四荒”中的“四荒”[③]，等等。这些情况表明：如果说五行是神圣数字“五”的典型表现，那么，四方就是神圣数字“四”的典型表现。

关于神圣数字“四”，上古时代有以下几个重要理论：

（一）《尚书·尧典》中的四仲中星说。其核心内容是说尧之时曾经设立四方天官，根据四方星座来测定四季的中点。根据《尧典》四仲中星天象的年代，这一学说产生在公元前 2400 年前后[④]。

（二）殷卜辞中的四方风神说。参考《尚书·尧典》关于东方“厥民析”、南方“厥民因”、西方“厥民夷”、朔方“厥民隩”的说法，以及《山海经》大荒诸经关于“东方曰折”、“南方曰因”、“西方曰夷”、“北方曰鹓”的说法，这四方风名代表了四季之风或分至四气的物候[⑤]。也就是说，古代的四风、四气观念是来源于四时观念的，经历了由四方到四时再到四气这一发展过程。

（三）《山海经》大荒诸经中的“使四鸟”说。其说往往与帝俊有

---

①《诗·周颂·执竞》郑玄笺：“四方，谓天下也。”《诗·大雅·民劳》毛传：“四方，诸夏也。”见《毛诗正义》，《十三经注疏》本，页 589 下，548 上。

② 见《尚书正义》、《毛诗正义》、《周礼注疏》、《春秋左传正义》，《十三经注疏》本，页 126 上，126 下，152 中，519 上，677 下，742 中，1896 中。

③ 黄怀信等《逸周书汇校集注》，上海古籍出版社，2007 年，页 1023。

④ 李约瑟《中国科学技术史》第四卷《天学》第一分册，科学出版社，1975 年，页 168。

⑤ 见《尚书正义》，《十三经注疏》本，页 119 下；袁珂《山海经校注》，上海古籍出版社，1980 年，页 348，370，391，358；参见王小盾《中国早期思想与符号研究》，上海人民出版社，2008 年，页 418—419。

关，也往往与“黍食”有关，实际上是讲东方农业民族驯化草木鸟兽的故事。所以“使四鸟：虎、豹、熊、罴”的涵义便是：由于农牧业的较高水平，而取得对若干游牧族团的支配地位①。

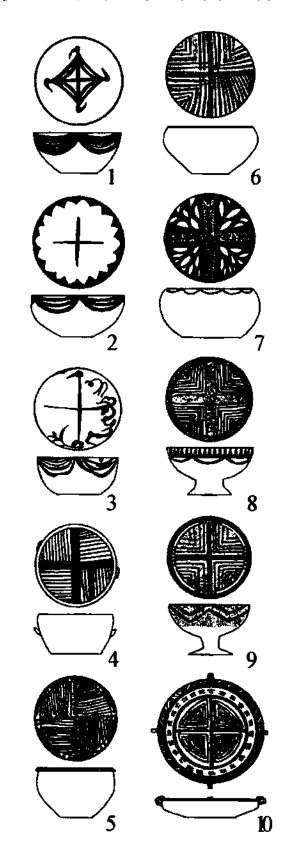


图 1　马家窑文化彩陶十字纹

（四）《周易》中的“四象”、“八卦”理论。这些理论说明，上古之时的四方观念，其表现是系统的，其发展也是斑斑可考的。如果联系新石器时代各种具一分为四之特点的图形（图 1）②，联系甲骨文和金文中的“巫”字（），联系古来伏羲造八卦一说，联系汉代画像石中大量伏羲、女娲执规执矩图；同时联系以下学说：

《荀子·不苟》：“五寸之矩，尽天下之方也。”

《淮南子·时则》：“矩者，所以方万物也。”

《淮南子·本经》：“天地之大，可以矩表识也。”

《说文解字》：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两褎舞形，与工同意。”“工……象人有规榘也。与巫同意。”③

---

① 论述详见另文《“使四鸟”小考》，待刊。

② 图 1 之 1—4 为马家窑类型陶纹，5—6 为半山类型早期陶纹，7 为半山类型晚期陶纹，8—10 分别为马厂类型早期、中期、晚期陶纹。采自张朋川《中国彩陶图谱》，文物出版社，1990 年，页 171。

③ 王先谦《荀子集解》卷二，中华书局点校本，1988 年，页 49。何宁《淮南子集释》卷五、卷八，中华书局，1998 年，页 439，570。《说文解字》五上，中华书局影印本，1963 年，页 100 上。

那么，在以下五项事物之间，可以得出一种同位的理解：

1. 神圣数字"四"：新石器时代后期最重要的神圣数字，用"四方"来表示。

2. 四方：世界的基本结构，因而代表宇宙万物。

3. 巫：掌握"四方"，因而可以交通神灵的人。

4. 矩：巫的工具，用以掌握"四方"，表识天地万物。

5. 伏羲：巫的代表，或最大的巫。最初是女性[①]；后为双性同体（图 2）[②]；再后来变为男性，而同女娲相结合。所以在汉墓画像中，伏羲和女娲的身份有时会彼此交换，表现为伏羲持规、女娲持矩。

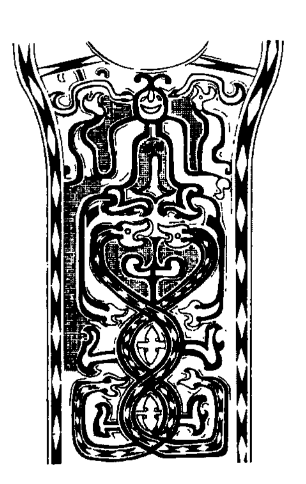


图 2

这就是说：四方观念的神圣化，比五行要早，其历史内涵也更加深厚。因此，五行的起源过程，可以看作取代四方这一神圣数字观念的过程。若要考察这一过程，那么就应该注意同制度相关的神圣数字"四"的理论——注意"五"的因素在其中的成长。例如，应该注意见于周礼的四方之祭：

《礼记·曲礼下》："天子祭天地，祭四方，祭山川，祭五祀，岁遍。"郑玄注："祭四方，谓祭五官之神于四郊也。句芒在东，祝

① 《说文解字》："巫，祝也，女能事无形以舞降神者也。"页 100 上。《国语·楚语下》："在男曰觋，在女曰巫。"上海古籍出版社，1978 年，页 559。

② 图 2 为五弦琴局部纹饰。原件 1978 年出土于湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓，今藏湖北省博物馆。参见郭维德《曾侯乙墓中漆匫上日月和伏羲、女娲图像试释》，载《江汉考古》1981 年第 1 期。

融、后土在南，蓐收在西，玄冥在北。……此盖殷时制也。”

《礼记·祭法》：“燔柴于泰坛，祭天也；瘗埋于泰折，祭地也；……四坎坛，祭四方也。”郑玄注：“四方，即谓山林、川谷、丘陵之神也。祭山林、丘陵于坛，川谷于坎。每方各为坎为坛。”

《周礼·春官·大宗伯》：“以血祭祭社稷、五祀、五岳，以貍沈祭山林、川泽，以疈辜祭四方百物。”郑玄注：“五祀者，五官之神在四郊，四时迎五行之气于四郊，而祭五德之帝，亦食此神焉。少昊氏之子曰重，为句芒，食于木；该为蓐收，食于金；修及熙为玄冥，食于水。颛顼氏之子曰黎，为祝融、后土，食于火土。”①

这些记录说明：周代在天地之祭以外，有“四方”之祭。其祭祀地点设在四郊，目的是“迎五行之气”，因而以“五官之神”为对象，又称“五祀”。这五官之神包括木神勾芒，即少昊氏之子重；金神蓐收，即该；水神玄冥，即修、熙；火神祝融和土神后土，即颛顼氏之子黎。它们也就是汉代的五行之神。可见四方之祭在周代已经接受了关于神圣数字“五”的影响，成为四方观念、五行观念的调和与折中。它代表了从“四方”到“五行”的重要转折点。

在上文“五祀”或祭“五德之帝”之外，《周礼》另有九处记载了“五帝”之祀②。据汉代经师注解，这“五帝”是“五色之帝”③，即“东方青帝灵威仰”、“中央黄帝含枢纽”等④，不同于“五官之神”。这里注明的区别是很重要的。因为和“五祀”相比，“五帝”之祀有一重要意义——更适合作为五行观念在周代已经确立的标志。因为它不仅从制度角度表明了这一事实，同时也显示了“五行”观念在周代的形态。据考证，在《周礼》中，“上帝”或“昊天上帝”是五帝的总称，而“五帝”则是“上帝”或

---

①《礼记正义》、《周礼注疏》，《十三经注疏》本，页 1268 中，1588 上，758 上。

② 钱穆《周官著作时代考》，载其所著《两汉经学今古文平议》，商务印书馆，2001 年，页 323。

③《周礼·天官·掌次》郑玄注引郑司农云，《十三经注疏》本，页 677 上。

④《周礼·天官·大宰》贾公彦疏，页 649 下。

“昊天上帝”的具体。所以《地官·大司徒》等篇章只说“禋祀五帝”、“兆五帝”，而不及上帝；《春官·大宗伯》等篇章说“旅上帝”，而不讲五帝[①]。我们知道，“禋祀”是燔柴升烟之祀，专用于祭天。五帝既然采用“禋祀”来祭拜，可见它们是天上的神灵，因而同“四方”之祭有明显区别：“四方”历来是被作为地祇或作为地的象征来看待的。由此可以了解一个道理：古人为什么反复说“天有五行”、“天生五材”[②]？其原因在于：“五行”和“四方”的主要区别，不仅是作为思想基础的两种不同的神圣数字观念的区别，而且从其内涵的指向看，是天地之别。

三、关于少皞氏立五官

周代祭祀中的“五行”之制，事实上可以追溯到殷商文化当中。上文所引《礼记·曲礼下》郑玄注即说到：“此盖殷时制也。”如上所说，这种制度最重要的表现有二：一是同知识分野相关的职官，二是同天数相关的星历。因此，少皞氏立五官一事，可以看作“五行”观念及其理论体系形成过程中的关键事件。其事见于《左传·昭公十七年》：

> 郯子曰：“……昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名；炎帝氏

---

① 金春峰《周官之成书及其反映的文化与时代新考》，台北东大图书公司，1993年，页116。

② 《左传·襄公二十七年》：“子罕曰：凡诸侯小国，晋楚所以兵威之。畏而后上下慈和，慈和而后能安靖其国家，以事大国，所以存也。无威则骄，骄则乱生，乱生必灭，所以亡也。天生五材（杜预注：金木水火土也），民并用之，废一不可。”《十三经注疏》本，页1997中。《孔子家语·五帝》：“季康子问于孔子曰：旧闻五帝之名，而不知其实，请问何谓五帝？孔子曰：昔丘也闻诸老聃曰：天有五行，水、火、金、木、土，分时化育，以成万物。”上海古籍出版社影印明覆宋刊本，1990年，页65上。《春秋繁露·五行对》：“天有五行，木、火、土、金、水是也。”《春秋繁露·五行之义》：“天有五行，一曰木，二曰火，三曰土，四曰金，五曰水。”见苏舆《春秋繁露义证》，中华书局，1992年，页315，321。

以火纪，故为火师而火名；共工氏以水纪，故为水师而水名；大皞氏以龙纪，故为龙师而龙名。我高祖少皞挚之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名：凤鸟氏，历正也；玄鸟氏，司分者也；伯赵氏，司至者也；青鸟氏，司启者也；丹鸟氏，司闭者也。祝鸠氏，司徒也；鴡鸠氏，司马也；鸤鸠氏，司空也；爽鸠氏，司寇也；鹘鸠氏，司事也。五鸠，鸠民者也。五雉为五工正，利器用、正度量、夷民者也。"[①]

这是一段很著名的话，它不仅提出了一份最早的关于"五帝"(黄帝、炎帝、共工、大皞、少皞)的名单，而且说到了少皞族的组织结构。其内容是和古之东夷、后之殷商相关联的。《山海经·大荒东经》提到："少皞之国"在东海之外[②]。《左传·定公四年》说过："少皞之虚"在鲁地，为"商奄之民"所奉祀[③]。《史记·鲁世家》则指出："封周公旦于少昊之虚曲阜。"[④]这种种迹象表明，少皞文化以鲁地为中心，是东夷文化的一支，也是殷商文化的重要来源。少皞氏以鸟名官，其特点是把每一官守分为五部，例如以五鸠治民事("鸠民")，以五雉治器用度量("为五工正")。这是一个对殷商文化发生了重大影响的制度[⑤]，史籍称之为"五官"、"五正"之制：

《国语·楚语下》："古者民神不杂。……有天地神民类物之官，是谓五官。各司其序，不相乱也。"韦昭注："类物，谓别善恶、利器用之官。"

《左传·定公四年》："周公……分唐叔以大路、密须之鼓、阙

① 《春秋左传正义》，《十三经注疏》本，页 2083 上一下。

② 袁珂《山海经校注》，上海古籍出版社，1980 年，页 338。

③ 《春秋左传正义》，页 2134 下。

④ 《史记》卷三三，中华书局点校本，1959 年，页 1515。

⑤ 《左传·隐公六年》"翼九宗五正"疏："言五官之长者，谓于殷时为五行官长。"《礼记·曲礼下》"天子之五官"郑注："此亦殷时制也。"孔颖达疏："知殷制者，以其上与夏官不同，下与周礼有异。"《十三经注疏》本，页 1731 中，1261 中。

巩、沽洗，怀姓九宗，职官五正。”杜预注：“职官五正，五官之长。”[①]

这种“五官”之制，应当源于“星历”中的“五行”之制。因为《史记·历书》说过：“盖黄帝考定星历，建立五行，起消息，正闰余，于是有天地神祇物类之官，是谓五官。各司其序，不相乱也。”[②]也就是说，以五鸠治民事，以五雉治器用度量，其基础是历法五官之制，亦即以凤鸟氏、玄鸟氏、伯赵氏、青鸟氏、丹鸟氏等五鸟分司历正和分、至、启、闭。这一意义上的“五官”，也就是后来的“五行之官”。《左传·昭公二十九年》云：

> 故有五行之官，是谓五官，实列受氏姓，封为上公。祀为贵神，社稷五祀，是尊是奉。木正曰句芒，火正曰祝融，金正曰蓐收，水正曰玄冥，土正曰后土。
>
> 献子曰：“社稷五祀，谁氏之五官也？”（史墨）对曰：“少皞氏有四叔，曰重，曰该，曰修，曰熙，实能金、木及水。使重为句芒，该为蓐收，修及熙为玄冥，世不失职，遂济穷桑，此其三祀也。颛顼氏有子曰犁，为祝融；共工氏有子曰句龙，为后土：此其二祀也。后土为社；稷，田正也。有烈山氏之子曰柱，为稷，自夏以上祀之。周弃亦为稷，自商以来祀之。”[③]

上文说到，这些记录曾被郑玄用来解释周代的“五祀”。这意味着，周代的“五祀”，的确来源于少皞氏时的“五官”。《左传》引史墨的话还包含这样一个意思：这“五祀”经过了一个“三祀”、“二祀”各自独立的阶段。由此可见，若要了解五行之官构成的原理，那么，就要研究一下这个“三祀”和“二祀”。也就是说，要去追踪被尊为“五官”的诸“贵神”的来历。大量具神话色彩或民俗色彩的记载，有助于解答这一问题。

---

①《国语》，页 559—560，562。《春秋左传正义》，页 2135 上。

②《史记》卷二六，页 1256。

③《春秋左传正义》，页 2123 中—下，2124 上—下。

四、“五官”诸神的来历

《左传》提到的“五官”诸神，其来历如下：

句芒：东方之神，木神，司命之神；一说为伏羲“太皞”神，亦即东方太阳神。其名表示万物始生、木华初萌。——《山海经·海外东经》：“东方句芒，鸟身人面，乘两龙。”郭璞注：“木神也；方面素服。《墨子》曰：昔秦穆公有明德，上帝使句芒赐之寿十九年。”[①]《淮南子·时则》：“东方之极，自碣石山过朝鲜，贯大人之国，东至日出之次、榑木之地、青土树木之野，太皞句芒之所司者万二千里。”高诱注：“太皞，伏羲氏，东方木德之帝也。句芒，木神。”[②]《白虎通义·五行》：“句芒者，物之始生，芒之为言萌也。其精青龙。”[③]《左传·昭公二十九年》“木正曰句芒”杜预注：“正，官长也。取木生句曲而有芒角也。”[④]

重：南正，曾受命司天，主察日月星辰之度数。颛顼之裔。——《山海经·大荒西经》：“大荒之中，有山名曰日月山，天枢也。吴姖天门，日月所入。……颛顼生老童，老童生重及黎。帝令重献上天，令黎邛下地。下地是生噎，处于西极，以行日月星辰之行次。”郭璞注：“古者人神杂扰无别，颛顼乃命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民。重实上天，黎实下地。……主察日月星辰之度数次舍也。”[⑤]《国语·楚语下》：“颛项受之，乃命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民。”[⑥]

祝融：南方之神，火神。一说即日神，其名表示“能昭明天地”[⑦]。

---

① 《山海经校注》，页 265—266。

② 《淮南子集释》，页 432。

③ 《白虎通疏证》卷四，中华书局，1994 年，页 175—176。

④ 《春秋左传正义》，页 2123 中。

⑤ 《山海经校注》，页 402，403，404。

⑥ 《国语》，页 562。

⑦ 杨宽《中国上古史导论》第十一篇，载《古史辨》七（上），上海古籍出版社影印，1982 年，页 308—309。

颛顼之裔。——《山海经·大荒西经》:“颛顼生老童,老童生祝融,祝融生太子长琴,是处榣山,始作乐风。”《山海经·海内经》:“炎帝之妻,赤水之子听訞生炎居,炎居生节并,节并生戏器,戏器生祝融。祝融降处于江水,生共工。共工生术器,术器首方颠,是复土壤,以处江水。共工生后土,后土生噎鸣,噎鸣生岁十有二。”[1]《淮南子·时则》:“南方之极,自北户孙之外,贯颛顼之国,南至委火炎风之野,赤帝祝融之所司者万二千里。”[2]

犁:即黎。高辛氏的火正,曾受命司地以属民,施行历法,死为火神。颛顼之裔。——《淮南子·时则》高诱注:“祝融,颛顼之孙,老童之子吴回也。一名黎,为高辛氏火正,号为祝融,死为火神也。”[3]参见上文“重”。

蓐收:西方之神,刑神,死为金神,司日之所入。一说为“少皞”神,亦即西方太阳神。——《山海经·西次三经》:“又西二百九十里,曰泑山,神蓐收居之。其上多婴短之玉,其阳多瑾瑜之玉,其阴多青雄黄。是山也,西望日之所入,其气员,神红光之所司也。”郝懿行注:“红光,盖即蓐收也。”《山海经·海外西经》:“西方蓐收,左耳有蛇,乘两龙。”郭璞注:“金神也;人面,虎爪,白毛,执钺。”[4]《国语·晋语二》:“……蓐收也,天之刑神也。”[5]《淮南子·时则》:“西方之极,自昆仑绝流沙、沈羽,西至三危之国、石城金室、饮气之民不死之野,少皞蓐收之所司者万二千里。”高诱注:“少皞,黄帝之子,青阳也,名挚。以金德王天下,号为金天氏。死为西方金德之帝也。蓐收,金天氏之裔子,曰修,死祀为金神也。”[6]

该:一说即蓐收,少皞氏之子,因有金德而托为金神。——《礼记·月令》郑玄注:“蓐收,少皞氏之子,曰该,为金官。”[7]《吕氏春秋·

---

①《山海经校注》,页395,471。

②《淮南子集释》,页433。

③ 同上注。

④《山海经校注》,页56—57,227。

⑤《国语》,页295。

⑥《淮南子集释》,页434—435。

⑦《礼记正义》,页1372下。

孟秋纪》高诱注："少皞氏裔子曰该，皆有金德，死托祀为金神。"[1]王国维认为即《史记·殷本纪》中的"振"、《汉书·古今人表》中的"垓"、《世本·帝系篇》中的"核"、《山海经·大荒东经》和《竹书纪年》中的"王亥"，为殷之先公[2]。

玄冥：北方之神，水神。一说为"颛顼"神。——《山海经·海外北经》："北方禺彊，人面鸟身，珥两青蛇，践两青蛇。"郭璞注："字玄冥，水神也。"[3]《淮南子·时则》："北方之极，自九泽穷夏晦之极，北至令正之谷，有冻寒积冰、雪雹霜霰、漂润群水之野，颛顼玄冥之所司者万二千里。"高诱注："颛顼，黄帝之孙，以水德王天下，号高阳氏，死为北方水德之帝也。其神玄冥者，金天氏有适子曰昧，为玄冥师，死而祀为主水之神也。"[4]

后土：原是社神、土神、地下幽都之神，后为中央神。共工之裔。一说为"黄帝"神。——《国语·鲁语上》："共工氏之伯九有也，其子曰后土，能平九土，故祀以为社。"[5]《楚辞·招魂》："魂兮归来，君无下此幽都些。土伯九约，其角觺觺些。敦脄血拇，逐人駓駓些。参目虎首，其身若牛些。"王逸注："幽都，地下后土所治也。……土伯，后土之侯伯也。"[6]《山海经·大荒北经》："后土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷。"《山海经·海内经》："祝融降处于江水，生共工。……共工生后土，后土生噎鸣，噎鸣生岁十有二。"[7]《淮南子·时则》："中央之极，自昆仑东绝两恒山，日月之所道，江、汉之所出，众民之野，五谷之所宜，龙门、河、济相贯，以息壤堙洪水之州，东至于碣石，黄帝后土之所司者万二千里。"高诱注："黄帝，少典之子，

---

① 陈奇猷《吕氏春秋校释》，上海古籍出版社，2002 年，页 382。

② 王国维《殷卜辞中所见先公先王考》，载《观堂集林》第二册，中华书局，1959 年，页 415—416。

③《山海经校注》，页 248。

④《淮南子集释》，页 436。

⑤《国语》，页 166。

⑥《楚辞补注》，中华书局，1983 年，页 201—202。

⑦《山海经校注》，页 427，471。

以土德王天下，号为轩辕氏，死为中央土德之帝。后土者，句龙氏之子，名曰后土，能平九土，死祀为土神也。”①

句龙：土神，曾为后土。共工之裔。见上文。

修、熙：事迹无考。修应为蛇神，南方泽神，即“修蛇”；熙应为龟神。“修”之字义为绵长，“熙”之字义为宽大，分别象征蛇的品德和龟的品德。关于此说，今可列出九证：

1.《淮南子·本经》“修蛇”高诱注：“修蛇，大蛇。”②《风俗通义·祀典》引《礼传》：“共工之子曰修。”③据记载，共工乃以“人面蛇身”为其神话形象，并因此而有“雄虺”、“庸回”等别名④。例如《山海经·大荒西经》“有禹攻共工国山”郭璞注引《归藏·启筮》：“共工人面，蛇身，朱发。”⑤《淮南子·坠形》“共工，景风之所生也”高诱注：“共工，天神也，人面蛇身。”⑥又《神异经·西北荒经》：“西北荒有人焉，人面朱发，蛇身人手足而食五谷，禽兽贪恶愚顽，名曰共工。”⑦由此可见，“修”一名是“修蛇”的省称。

2.《淮南子·本经》说：“逮至尧之时……猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇皆为民害。尧乃使羿……断修蛇于洞庭，擒封豨于桑林。”高诱注：“洞庭，南方泽名。”⑧可见修蛇为南方泽神。

3.《史记·夏本纪》“鲧之父曰帝颛顼”司马贞索隐引皇甫谧云：

---

①《淮南子集释》，页433—434。

②《淮南子集释》，页574。

③ 王利器《风俗通义校注》，中华书局，1981年，页381。又见《史记·五宗世家》索隐引《风俗通》，页2095、《后汉书·马成传》注引《风俗通》，页778。

④ 参见闻一多《伏羲考》，载《闻一多全集》第三册，湖北人民出版社，1993年，页91。又朱芳圃《中国古代神话与史实》，中州书画社，1982年，页17。

⑤《山海经校注》，页387，388。

⑥《淮南子集释》，页370。

⑦《说郛》（一百二十卷本）卷六六，见《说郛三种》，上海古籍出版社影印，1988年，页3066上—下；又见文渊阁《四库全书》本，台北商务印书馆影印，1983年，第879册页557上。

⑧《淮南子集释》，页574—577。

"鲧,帝颛顼之子,字熙。"[①]可见"熙"是鲧的别名。

4. 在《世本》、《吕氏春秋·君守》、《淮南子·原道》、《吴越春秋》、《路史》后纪十二罗苹注等典籍资料中,均记有"鲧作城郭"的故事[②];而在《华阳国志》、《九州岛志》、《搜神记》等典籍资料中,又记有"龟化城"的故事[③]。这两种故事的内涵一致,说明鲧即龟。

5.《国语·晋语八》、《左传·昭公七年》、《吴越春秋·越王无余外传》、《拾遗记》等典籍,记载了"鲧违帝命,殛之于羽山,化为黄熊,以入于羽渊"的故事,其中"黄熊"一作"黄能",一作"黄熊",一作"玄鱼"。《左传·昭公七年》"其神化为黄熊(熊)"杜预注:"(熊)亦作能。……三足鳖也。"[④]《史记·夏本纪》"乃殛鲧于羽山以死"张守节正义:"鲧之羽山,化为黄熊(熊),入于羽渊。熊(熊)音乃来反,下三点为三足也。束皙《发蒙纪》云:'鳖三足曰熊(熊)。'"[⑤]可见鲧的原型是龟鳖类动物。

6. 在许多典籍中,鲧被记为夏民族之神,以及"堙洪水"、"障洪水"之神[⑥]。《左传·昭公七年》说它接受夏郊,《淮南子·原道》把它称作"夏鲧",而《国语·鲁语上》和《礼记·祭法》则说:"冥勤其官而水死。"韦昭注:"冥……为夏水官,勤于其职而死于水也。"孔颖达疏:

---

① 《史记》卷二,页 49,50。

② 参见陈其荣增订《世本》,载《世本八种》,商务印书馆,1957 年,页 6;《吕氏春秋校释》,页 1061;《淮南子集释》,页 29;《初学记》卷二四引《吴越春秋》,中华书局,1962 年,页 565;《路史》,明万历红杏山房刊本,页 2。

③ 参见《事类赋注》引《华阳国志》,明刻本卷二八,页 9。《太平御览》卷一六六引《九州岛志》,中华书局影印,1960 年,页 808 下。文渊阁《四库全书》本《搜神记》卷一三,台北商务印书馆影印,第 1042 册,页 430 上。李剑国《新辑搜神记》编入《旧本〈搜神记〉伪目疑目辨证》,中华书局,2007 年,页 669。

④ 《国语》,页 478。《春秋左传正义》,《十三经注疏》本,页 2049 中。《吴越春秋辑校汇考》,上海古籍出版社,1997 年,页 101—102。《拾遗记》卷二,中华书局点校本,1981 年,页 33。

⑤ 《史记》卷二,页 50。

⑥ 《山海经·海内经》,《山海经校注》,页 472。《国语·鲁语上》,页 166。

“以死勤事则祀之者，若舜及鲧冥是也。”[①]据此，鲧和冥是具有同一来源的两个神话人物；在古人的看法中，鲧即“冥”，亦即夏民族的水神。

7.《山海经·海内经》记载了“鲧复（腹）生禹”的神话。郭璞注鲧“即禹父”，并引《开筮》说：“鲧死三岁不腐，剖之以吴刀，化为黄龙。”[②]这一神话可以视为龟蛇神话的变形，表明鲧和禹的关系也就是龟腹生蛇（黄龙）的关系。这一关系在《世本·帝系篇》所记“禹母修己，吞神珠如薏苡，胸拆生禹”[③]的故事中得到了反映，只是故事所谓“修己”（字义为长蛇）云云，进一步强调了禹的蛇神身份。而在《拾遗记》所记“禹尽力沟洫，导引川夷岳，黄龙曳尾于前，玄龟负青泥于后”[④]的故事中，又可以看到龟蛇合体观念的遗迹——“玄龟”、“黄龙”之相对，乃代表了鲧、禹之相对。总之，鲧是龟神。

8. 古人以“修”、“熙”作为蛇、龟的代称，乃起自对蛇、龟之形态的描写。蛇的体态特征是蜿曲曼长，所以称“修”[⑤]；龟的体态特征是“广肩无雄”，所以称“熙”[⑥]。在铜器铭文中有“它它熙熙”一语，颇与“修熙”类似。例如《齐侯盘匜毁𩊚》铭文：“用旗眉寿，万年无疆，它它巸巸，男女无期。”《㝨公壶》铭文：“眉寿万年，永保其身，它它巸巸，受福无期。”《夆叔匜》铭文：“其眉寿万年，永保其身，它它巸巸，寿老无期，永保用之。”《庆叔匜》铭文：“其眉寿万年，永保其身，沱沱巸巸，男女无期。”《伯康毁》铭文：“它它受兹永命，无疆屯右。”[⑦]很明显，这些铭文中的“它”指的是“蛇”，“巸”指的是龟。“它它巸巸”即言像蛇一

---

① 《春秋左传正义》，页 2049 中。《淮南子集释》，页 29。《国语》，页 166，168。《礼记正义》，页 1590 下。

② 《山海经校注》，页 472—473。

③ 《世本》张澍粹集补注本卷四，载《世本八种》，商务印书馆，1957 年，页 91。

④ 《拾遗记》卷二，中华书局点校本，页 37。

⑤ 《方言》卷一：“修，长也。”见华学诚《扬雄方言校释汇证》，中华书局，2006 年，页 60。

⑥ 《国语·周语下》：“熙，广也。”页 116。

⑦ 参见徐中舒《金文嘏辞释例》，载《国立中央研究院历史语言研究所集刊》第一分，1936 年；又载《徐中舒历史论文选集》上，中华书局，1998 年，页 502—564，所引金文资料见页 559—560。

样宛曲不尽，像龟一样广阔无边。为什么人们要把“它它匜匜”看作“男女无期”的象征和“眉寿万年”的象征呢？因为按古人的习惯，龟蛇结合是阴阳构精的象征。

9. 正因为“修”有“修远”之义，“熙”有“戏”和“嬉游”之义①，所以在传说中，有修好远游一说。《风俗通义·祀典》：“共工之子曰修，好远游，舟车所至，足迹所达，靡不穷览，故祀以为祖神。”②

总结上述，可以把五行之官各事项的关系表列如下：

<table>
<tr><th>左传次序</th><th>五时</th><th>五正</th><th>五官</th><th colspan="2">六神</th><th></th><th>五鸟</th></tr>
<tr><td>1</td><td>春</td><td>木正</td><td>句芒（东方之神，木神，司命之神。一说为伏羲太皞神）</td><td>重（为句芒，南正，曾受命司天。颛顼之裔。一说少皞氏之子）</td><td rowspan="3">少皞氏四叔</td><td rowspan="3">三祀</td><td>玄鸟司分</td></tr>
<tr><td>3</td><td>秋</td><td>金正</td><td>蓐收（刑神，死为金神，司日之所入。一说为少皞神）</td><td>该（为蓐收，少皞氏之子，因有金德而托为金神）</td><td>青鸟司启</td></tr>
<tr><td>4</td><td>冬</td><td>水正</td><td>玄冥（北方之神，水神。一说为颛顼神）</td><td>修、熙（为玄冥，蛇神和龟神。修为南方泽神）</td><td>丹鸟司闭</td></tr>
<tr><td>2</td><td>夏</td><td>火正</td><td>祝融（南方之神，火神，日神。得名于“能昭明天地”）</td><td>犁（高辛氏火正，曾受命司地以属民。为祝融、后土）</td><td>颛顼氏之子</td><td rowspan="2">二祀</td><td>伯赵司至</td></tr>
<tr><td>5</td><td>季夏</td><td>土正</td><td>后土（中央神，曾是社神、地下幽都之神。一说为黄帝神）</td><td>句龙（土神，曾为后土）</td><td>共工氏之子</td><td>凤鸟历正</td></tr>
</table>

①《文选·登徒子好色赋》“熙邯郸”李善注：“熙，戏也。”吕延济注：“熙，犹嬉游也。”见《文选》卷一九，中华书局影印本，1977年，页269上；《六臣注文选》卷一九，文渊阁《四库全书》本，1330册，页429上。参见《故训汇纂》，商务印书馆，2003年，页1370。

②《风俗通义校注》，中华书局，1981年，页381。

五、结论:五行之官制度的形成

只要稍加分析,我们就会发现,在这份图表中隐藏了以下事实:

(一) 五正脱胎于四时之祭,五行之官的制度是社稷之祭和四时之祭相结合的产物。为什么这样说呢?因为图中暗含了以下三种四时之祭:

其一,表现为第一竖栏《左传·昭公二十九年》所记五正的次序——木、火、金、水、土。这实际上是春、夏、秋、冬的顺序。这一次序是和分、至、启、闭四鸟相对应的。由此推测,少皞氏原来是把玄鸟、青鸟、丹鸟、伯赵奉为四时之祭之祭主的。由于这一祭祀传统的影响,才产生了《左传·昭公二十九年》所记“木正曰句芒、火正曰祝融、金正曰蓐收、水正曰玄冥”的神灵次序。

其二,表现为“少皞氏四叔”,即重、该、修、熙的组合。史墨说“重为句芒”(东)、“该为蓐收”(西)、“修及熙为玄冥”(修南熙北)[①]。这种方位配合正好和《淮南子》高诱注相对应——高诱注说修是南方泽神。由此看来,重、该、修、熙“四叔”,其最初是东、西、南、北四神的组合。

其三,表现为由太皞、少皞、颛顼系统诸神组成的木正、金正、水正、火正。这一四时系统本来是自足的,因为郑玄说过:“颛项氏之子曰黎,为祝融、后土,食于火土。”[②]这表明土正一职曾由火正黎兼任;换言之,土正是从火正之中独立出来的。

综合以上三点,可以推断,共工氏的社神后土是外来的神灵,原不属于东方民族(太皞、少皞、颛顼等族)的四时之祭。它本是地下幽都之神,即北方神。《管子·五行篇》说:“昔者黄帝得蚩尤而明于天道,得大常而察于地利,得奢龙而辩于东方,得祝融而辩于南方,得大

---

①《左传·昭公二十九年》,页2124中。

②《周礼·春官·大宗伯》郑玄注,页758上。

封而辩于西方，得后土而辩于北方。……后土辨乎北方，故使为李（房玄龄注：'李，狱官也，取使象水之平也'）。"[①]在这里，仍然保留了后土为北方神的遗迹。这就是说，后土是在替代黎而成为土正或中央神之后，才进入五祀系统的。——正是由于它的加入，四时之祭才转变为"五正"体系。

（二）在四时之祭演变为"五正"体系或五行之官的过程中，有过一个"三祀"的阶段。三祀实际上是太皞之祀、少皞之祀、颛顼之祀——是对于东夷民族三个最大的部落之神的祭祀。从以下记载可以知道这三大部落的地域分布：

> 《左传·僖公二十一年》："任、宿、须句、颛臾，风姓也。实司太皞与有济之祀，以服事诸夏。"杜预注："任，今任城县也。颛臾在泰山南武阳县东北。须句在东平须昌县西北。四国封近于济，故世祀之。"
>
> 《左传·昭公八年》："陈，颛顼之族也。"杜预注："陈祖舜，舜出颛顼。"
>
> 《左传·昭公十七年》："陈，太皞之虚也。……卫，颛顼之虚也，故为帝丘。"
>
> 《左传·定公四年》："分鲁公以……殷民六族……使帅其宗氏，辑其分族，将其类丑，以法则周公。……因商奄之民，命以伯禽，而封于少皞之虚。"
>
> 《山海经·大荒东经》："东海之外大壑，少昊之国。少昊孺帝颛顼于此。"
>
> 《国语·楚语下》："少皞之衰也，九黎乱德……颛顼受之。"[②]

这就是说，太皞、少皞、颛顼都是分布在今山东、河南一带的部族，彼

---

①《管子》卷一四，《二十二子》本，上海古籍出版社影印，1986年，页149中—下。

②《春秋左传正义》，页1811下，2053上，2084下，2134中—下；《山海经校注》，页338；《国语》，页562。

此之间有交叉的关系或“授”、“受”的关系。太皞风姓，属国有虙、任、宿、须句、颛臾、密、郓、仍、有济等，皆在今山东境内。少皞后裔甚众，除青阳氏后国外，有偃姓、嬴姓、李姓、纪姓等国，包括五鸠、九扈，大多在今山东境内[①]。颛顼则继少皞而为帝神。《左传·昭公十七年》关于以鸟名官的说法，实际上表明了少皞族立官的基本方式：把不同职位分配到不同部落当中，每官由特定部落承袭。同时，在政教合一的情况下，相关祭典也由相关之官主持。所谓“重为句芒”、“该为蓐收”、“熙为玄冥”，所谓颛顼继少皞而为帝神，其实是这种袭官方式在祭祀制度上的表现。因此可以推测，“三祀”是部落结合为联盟的产物，是由三个部落的分别祭祀组合而成的。

（三）在上述各种祭祀系统之中，都隐藏了一个二元的底层。例如所谓“二祀”，既表现为颛顼之祀、共工之祀的结合，又表现为日神—生神之祀和夜神—死神之祀的结合。在“三祀”系统中，这个二元就是东方太皞（句芒）和西方少皞（蓐收）的对立，其实质是春秋两祭、早晚两祭。《火历论衡》一文曾详细论证了这一祭典[②]，其结论如图3。

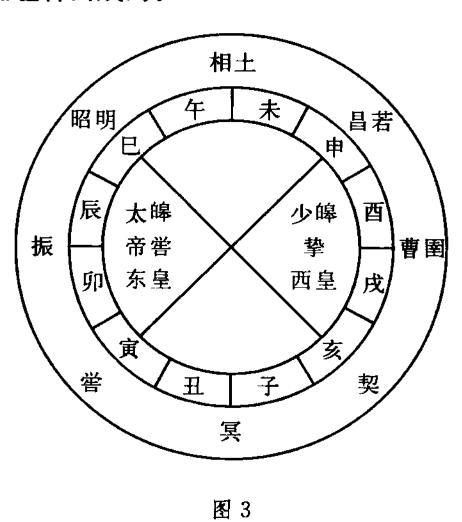


图 3

此图的涵义是：在传说的尧舜时代，人们的授时活动是以两种太阳祭典——早晨在东方举行的“寅宾出日”祭典和黄昏在西方举行的

① 《路史·国名纪一》。参见逄振镐《山东古国与姓氏》第二章第一节、第四节，山东人民出版社，2006年，页59—65，93—117。

② 王小盾《火历论衡》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年，页25—29。

"寅饯纳日"祭典——为中心的。太皞、少皞分别是这两种祭典中的司祭或祭主。人们并曾按太阳运行的位置为标记，将一个昼夜划分为若干时段。所谓十二支或十二辰，便是这种时段的代表，亦即是关于太阳视运动的符号。其原始涵义是："子"代表太阳处于冥极而生的状态；"丑"标志太阳藏于纽结的天门之内；"寅"意为太阳被引至天门；"卯"（ ）指打开天门，旭日初出；"辰"代表太阳振动羽翼而飞升；"巳"代表日已升，寅宾出日的仪式已毕；"午"代表日至中天，阴阳相交午；"未"意为太阳偏西，日光渐暗；"申"意为重引日入，举行寅饯纳日的仪式；"酉"（ ）表示太阳留于西方天门，将入于柳谷、蒙谷；"戌"意为太阳入于昧谷，光芒已灭；"亥"即"阂"，指天门彻底关闭，阂藏太阳于地底。商代前八王，其名号亦同这一太阳祭典相关。

从以上所述"三"和"二"的关联中，可以引出四个认识：

1. 从早晚两祭到三祀，主要变化是增加了玄冥之祭。这就是说，太阳祭典曾经有过一日三祭的阶段。除早晚两祭以外，还在子夜"冥"时设祭，祭拜死而复生的太阳。

2. 这种子夜的太阳祭典，产生在颛顼部落当中。"玄冥为颛顼神"一语的涵义，指的是以太阳神玄冥为部落神。

3. 少皞部落中的修族、熙族，也曾承袭玄冥神一职，即联合主持玄冥之祭。故云"修及熙为玄冥"。正是在这一仪式中，产生了龟蛇同体的传说。

4. 三祀的实质是太皞、少皞、颛顼这三个大部落共同举行太阳祭典，其背景则是东夷族各支系的联合。

在资料不甚完足的情况下，以上所述，其中某些环节尚不免于推测；不过，按这一思路来理解"五行"的起源、理解从"四方"到"五行"的变革，却无疑可以掌握事情的关键——这关键便是五行之官制度的形成。现在我们知道，决定这一制度的主要因素有二：一是历日测定和与之相关的太阳祭典，其内容是主察日月星辰之度数以纪时定历，其形式则是以太阳之祭为部族的最高仪典；二是部族联合所导致的社会组织结构的变动，它决定了民事之官和神事之官的设置，造成

太阳祭典由二祀发展为三祀进而发展为四祀、五祀。

由此可以断定：

五行起源的过程，本质上是不同族群的太阳祭典逐步综合的过程。

这一过程包含以下阶段：1. 在传说的尧舜时代，"寅宾出日"于东方、"寅饯纳日"于西方，实行一日两祭的阶段。2. 东夷族各支系组成部落联盟，晨祭太皞，暮祭少皞，子夜"冥"时祭颛顼，实行一日三祭的阶段。3. 四祭阶段，即由少皞族推行的，把玄鸟、青鸟、丹鸟、伯赵奉为四时之祭主，或把重、该、修、熙奉为四方之祭主的阶段。4. 最后，把共工氏的社稷之祭和东夷族的四时之祭结合起来，加入后土为中央之神，形成五官、五祀之制度的阶段。

华夏民族的神圣数字"五"，既是一个同天文历法相关联的数字，又是一个同社会政治相关联的数字。《管子·五行》所谓"作立五行以正天时，五官以正人位"①，说明五行思想其实是对上述制度——天时、人位相合为一之制度——的反映。

（原载《中华文史论丛》2008 年第 1 辑，总第 89 辑）

附记：本文交稿后，承赵昌平教授审查，手书商榷意见达 13 纸。高士情谊，古贤风范，令人感佩！赵教授的意见大致有三：其一，思路方面，建议探讨思想系统和礼仪制度的相互作用，而非偏于礼仪制度一方。其二，主题方面，认为由四方（四风、四气、四时）到五方，亦即中央（土、季夏）意识的产生，是所论问题的关键。因此，应讨论"中"的彰显，包括以下三事的来历：黄帝奄有四方而建立中央观念，农耕成为重要生产方式而建立对土的尊崇，少皞以凤为历正总摄四鸟而萌发相对于四方、四时的中（中土、中时）的意识。其三，史料理解方面，认为颛顼为北帝，共工为北方神，有谱族联系，故三祀与二祀非内

---

①《管子》卷一四，《二十二子》本，页 149 下。一本为"作五行以正天时，立五官以正人位"。

外关系，而是前后相益的关系。又帝是天帝，官是人位，神是天人之际的中介，帝神关系经历了由自然神到世系神的演化。因此可认为：四方、五方观念是太皞及其后裔支裔之素朴宇宙观体系，至黄帝时，因第一、二次民族融合，遂取代他族的帝神，而构成一个扩展了的太皞、少皞系列的神族谱系。这些意见非常精湛，但所涉范围较广；考虑再三，今未吸纳于本文，而拟另撰专文作补充论证。谨附此志谢。

论《老子》首章及其“道”的原型

提要:“道”是老子哲学最核心的概念,其思想素材来源于上古时代的生命发生观。这种观念认为:人类的个体生命始于妇孕三月之时,亦即胚胎初分阴阳之时(所以“始”、“胎”二字同声符)。在此之前的受精卵是作为元气存在的;到婴儿自母腹降生,生命便离开本来形态,而进入“有名”的形态。老子正是依照这一观念,以最初的受精卵及其两次诞生为原型,建立“道”、“始”、“母”等概念的。他进而在构造哲学体系之时提出了若干个三段式:其一是由“道”(“玄而又玄”之道)、“天地”(“无名”、“无欲”之天地)、“万物”(“有名”、“有欲”之万物)构成的宇宙生成图式,其二是由“道”(代表“无为而无以为”)、“德”(代表“无为而有以为”)、“仁”“义”“礼”(代表种种人为)构成的伦理学图式,其三是以“道生一,一生二,二生三,三生万物”之方式呈现的宇宙演化图式。这些图式其实是上古时代公共知识和仪式行为的自然产物。它启发我们:若要了解老子哲学的结构和本质,了解《老子》抵制“名”的原因,那么,我们便应当在人类学视野中,深刻认识《老子》首章及其“道”的原型。

一、问题的提出

《老子》首章是关于老子哲学的纲领性文献,为历来研究者所重视,也留下了很多争议。马王堆帛书出土以后,文字点读工作有所推

进，学界对这一章的内容有了比较一致的认识。在多数人看来，它阐述了以下几方面问题：

（一）关于"道"的言说，以及言说的局限性。——通行本："道，可道，非常道。名，可名，非常名。"帛书本："道，可道也，非恒道也。名，可名也，非恒名也。"

（二）关于天地万物之产生的两个阶段，以及事物得名在其中的标志意义。——通行本："无名，天地之始。有名，万物之母。"帛书本："无名，万物之始也；有名，万物之母也。"

（三）关于对"道"和天地万物的观察，其中"无欲"和"有欲"的关系。——通行本："故常无欲，以观其妙；常有欲，以观其徼。"帛书本："故恒无欲也，以观其眇；恒有欲也，以观其所噭。"

（四）关于对"道"和天地万物的言说，其中"无名"和"有名"的关系。——通行本："此两者同出而异名，同谓之玄。玄而又玄，众妙之门。"帛书本："两者同出，异名同胃（谓）。玄之又玄，众眇之门。"[①]

由此可见，正像学者们已经认识到的那样：《老子》首章是把"道"当作"根源本体"——而非"基元本体"——加以论述的。正因为这样，它展开了几组具有对立关系的概念，诸如"始"和"母"、"无名"和"有名"、"无欲"和"有欲"等概念。但是，应该追问的是：这些概念是如何划分层次的呢？其分界标准是什么呢？每组对立的本质又是什么呢？另外，老子为什么要强调"名"的问题或言说的问题？这和他的"道"概念是什么关系呢？他建立这一概念是否有经验依据？如果有，那么是依据哪种经验呢？——这些问题，却是包括王弼在内的古今学者未曾知晓其答案的。本文认为，解决这些问题的关键，是找到"始"和"母"等相关概念的原型。为此，应当采用历史分析的方法，从古代思想的情境出发来作探讨。

① 本文所谓"通行本"，指王弼《老子道德经注》（以下简称王本），见楼宇烈《王弼集校释》，中华书局，1980年；参以朱谦之《老子校释》（以下简称朱本），中华书局，1984年。"帛书本"，指高明《帛书老子校注》，中华书局，1996年。以上引文分见王本，页1，2；朱本，页3，5，7；帛书本，页221，222，224，227。

二、中国早期生育理论中的生命观

资料表明，上古中国人对于“始”和“母”的认识，是同对生育的关注联系在一起的。这一点可以从古文字“子”字见出。在殷周古文中，“子”字写为“𡿺”、“𢀈”等形。《说文解字》说：古文“子”字象初生儿的囟发；又引李阳冰曰：“子”字象“子在襁褓中，足并也”①。可见“子”字是以对头发（“𡿺”形之子）和足（“𢀈”形之子）的描写，来反映婴儿脱胎而出时的情形的。《方言》卷一三说：“鼻，始也。兽之初生谓之鼻，人之初生谓之首。”②意思是说：动物出生之时，人类婴儿首先露出来的是头和头发，四脚兽露出来的是鼻孔。这也说明，古人对生命降临这一刹那的情景特别关注，认为它是“始”的代表。

不过，“子”字所代表的不仅是初生之“始”，而且是孕育之“始”。这一点又可以从“子”字的分化字——“了”、“孑”、“孓”等字——见出。《说文解字 · 了部》说：“了”为无臂之“子”，“孑”为无右臂之“子”，“孓”为无左臂之“子”③。可见此三字代表“子”在胚胎之中手臂不分明的状态。语言学家认为，“孑”、“孓”、“子”本是一字，三者的关系属于把古文字所见异体别为几个字④。可以推测，这些字所代表的正是胎儿发育时期的不同状态。

正因为“子”字代表了孕育之始和生育之始，所以，它还是“好”、“孔”、“字”、“乳”、“巳”诸字的同源母体。在《说文解字》中，“字”和“乳”代表对“子”的抚育，“孔”和“好”代表对生子的嘉美⑤。这表明了

---

①《说文解字 · 子部》，中华书局影印本，1963 年，页 309 下。参见朱骏声《说文通训定声》，中华书局影印本，1984 年，页 167 下。

② 钱绎《方言笺疏》，中华书局，1991 年，页 476。

③ 段玉裁《说文解字注》，上海古籍出版社影印本，1981 年，页 743 下—744 上。

④ 王蕴智《古文字中的“子”和闽方言中的“囝”》，载《汉语汉字研究论集》，中华书局，2004 年。

⑤《说文解字注》，页 743 下，584 上，618 上。

"子"同生育的关联。而从"子"和"巳"的同源关系中,则可以看到"子"同孕育的关联:

> 《说文解字·包部》:"包,妊也。象人怀妊。巳在中,象子未成形也。元气起于子。子,人所生也。……怀妊于巳,巳为子,十月而生。"①

这话的意思是说:在古人看来,巳就是子("巳为子"),不过它是处于胞胎之中、"未成形"之子;子也就是巳,不过它是元气方生、未成胚胎之形的巳。子和巳的基本关系是:有"元气起"之子,有"未成形"之子,也有"十月而生"之子;巳代表子在"怀妊"阶段亦即胚胎初成之阶段的形态。从元气生长的角度看,巳是子的发展,所以宋代毛晃说:"阳气生于子,终于巳。巳者,终巳也,象阳气既极、回复之形。"②而从胚胎生长的角度看,巳代表子的一个发展阶段,即由未成形而逐渐成形。总之,古人认为生命是通过多次发生而得以完成的:第一次是作为元气的发生,起于子,终于巳;第二次是作为胚胎的发生,起于巳,终于子;第三次则是作为婴儿的发生,以成形之子为起点。

在以上三次发生当中,古人比较多地谈到后两次。也就是说,他们是从两个视角来观察和记录婴儿的成长的:一是生命的视角,二是子宫的视角。从前一个视角看,生命是以"子"的名义发展的;从后一视角看,生命是以"巳"的名义发展的,因而同"包"有很密切的关联。汉藏语研究表明:汉语的"息"字和藏语、原始侗台语的"儿子"一词同源,汉语的"育"字和藏语、原始侗台语的"胞衣"一词同源③。这两组同源词,正好分别同"子"和"包"相关,证明在非常古老的年代——汉、藏、侗台同属一个文化体的年代——人们就是从上述两个视角来观察和记录婴儿的成长的。

---

①《说文解字注》,页 434 上。

② 桂馥《说文解字义证》卷四八引,中华书局影印本,1987 年,页 1308 上。

③ 蓝庆元《汉藏语"胞衣"的同源关系》,载《民族语文》2000 年第 1 期。

在关于子宫诸字中，“包”是最重要的字。它是“胞”字的初文。《说文解字 · 包部》说：“胞，儿生裹也，从肉包。”段玉裁注：“包谓母腹，胞谓胎衣。”[①]可见“包”的原义是指子宫，引申而指胚胎[②]。《说文解字 · 肉部》说：“腜，妇孕始兆也，从肉，某声。胚，妇孕一月也，从肉，不声。胎，妇孕三月也，从肉，台声。”[③]这是一段很重要的话。它不仅记录了“腜”、“胚”、“胎”等古老的解剖学术语，而且说明对孕育的观察本质上是对胚胎的观察，这在上古时代已是细致进行的事情。

《说文解字》所说的自“腜”至“胎”的过程，乃相当于自“子”至“巳”的过程。《释名 · 释天》说：“子，孳也，阳气始萌，孳生于下也。”[④]可见“子”的初义是孳生。而“胎”字的初文（“目”）便是“巳”。《说文解字 · 巳部》说：“目，用也，从反巳。贾侍中说：巳，意巳实也。象形。”[⑤]这实际上说到古代生育神话的思想基础，即“薏苡”、“意巳”、“芣苡”、“巳”、“胎”等概念的相关。这种相关性也表现在音韵方面：“芣”和“胚”都是从“不”得声之字，“苡”和“胎”都是从“目”得声之字，故“意巳”、“薏苡”、“薏苢”、“芣苡”都是“胚胎”的谐声之词[⑥]。这意味着，古代吞卵而生人的神话，或吞食圆形果实而生人的神话，其实就是关于胚胎的神话。若作进一步推断，那么还可以说：“巳”的准确涵义是胚胎具备卵形的那种状态。“怀妊于巳”这句话表明，在古人的心目中，胚胎具备成熟卵形之时是生命初步完成之时。其时相当于“妇孕三月”。

在上古时代的生育观中，“妇孕三月”是一个非常重要的时段。从科学的角度看，这是很有道理的。现代医学的观察表明：人类受精卵发育到第三个月，有两个重要变化，一是迅速成长为胚胎，外生殖

---

① 《说文解字注》，页 434 上。

② 据语言学家郑张尚芳见告，“包”字的上古音为 * phruu，和藏文 phru（子宫）相合。“胚胎”二字（phɯɯ—lhɯɯ）由此字的复辅音分化而成。

③ 《说文解字注》，页 167 下。

④ 王先谦《释名疏证补》，上海古籍出版社影印本，1984 年，页 33；又《清疏四种合刊》本，1989 年，页 1009 下。

⑤ 《说文解字注》，页 746 上。

⑥ 闻一多《匡斋尺牍》，载《闻一多全集》第一册，三联书店，1982 年。

器分化成形；二是早孕反应加剧，并出现胎动，孕妇有了感应。关于这个"妇孕三月"，古人正是用"胚"或"胎"来指称的：

> 《文子·九守》引老子："人受天地变化而生，一月而膏，二月血脉，三月而肧，四月而胎……"①
>
> 《太平御览》卷三六〇引文子："人受天地变化而生，一月而膏（初形骸如膏脂），二月而脉（渐生筋脉），三月而肧（肧，肢也；三月如水龙状也），四月而胎（如水中虾蟆之胎）……"②
>
> 《淮南子·精神》："一月而膏，二月而胅，三月而胎，四月而肌……"③
>
> 《太平御览》卷三六三引《淮南子》："一月而气，二月而血，三月而胎，四月而胞……"④

由此可见，古神话中的薏苡、意巳、芣苡、巳，正是三月之胚胎的象征。

值得注意的是："胎"、"始"二字同声符，在古人的看法中，"胎"本来就代表了一种开始。《尔雅·释诂》明确地说："胎，……始也。"郭璞注则说："肧胎未成，亦物之始也。"⑤这些话表明：在古人的心目中，人类生命乃是以妇孕三月所产生的果实（"胚胎"或"芣苢"）为起点的。古人之所以重视妇孕三月的胚胎，一方面因为它生长迅速，造成了"娠"，即《说文解字·女部》所说的"娠，女妊身动也"⑥；另一方面因为它已有可辨认的外生殖器，有了阴阳的归属。也就是说，在古人看来，个体生命是以被人感知和阴阳始分为起点的；受孕则是另一个起点——生命史前史的起点。

---

① 李定生，徐慧君《文子要诠》，复旦大学出版社，1998年，页68。

②《太平御览》，中华书局影印本，1960年，页1657下。

③ 何宁《淮南子集释》，中华书局，1998年，页505。

④《太平御览》，页1672下。

⑤ 郝懿行《尔雅义疏》，上海古籍出版社影印《清疏四种合刊》本，页2下。

⑥《说文解字注》，页614下。

以上这种生命观，有一个重要的仪式表现，这就是著名的“高禖”。据《吕氏春秋·仲春纪》、《周礼·地官·媒氏》、《礼记·月令》郑玄注等文献，上古时代的高禖仪式有四个要点：其一，在冬至之后三个月——夏历二月“玄鸟至”之时举行。其二，仪式上要把一位“今有娠者”陈列在祭坛之下，当作“所御”来致礼。其三，“礼所御”的主要程序是：祭高禖，让“所御”者饮酒，为她佩带弓和箭套，把弓矢插入弓箭之套（“授以弓矢”），以此代表神灵向她注入了精气。其四，仪式上有“后妃率九嫔御”的节目，即男主角与后妃或九嫔交合。总之，从参加高禖仪式的女主角中可以分出两种人：一种是未孕而将“御”之人，另一种是“有娠”的“所御”之人。前一种人将在高禖仪式上真实地受孕，后一种人则需要通过象征性的交合仪式而使新生命再度出发。如上所说，这两种人的代号分别是“腜”（妇孕始兆）和“胎”（妇孕三月）——因为“有娠”意味着在春分之日的三个月前（冬至前后）受孕。前一种人（“腜”）是仪式上的主体，所以这仪式称作“高禖”；后一种人（“胎”）是仪式的中心人物，所以从高禖仪式中结晶出了包括吞食薏苡、芣苡在内的许多感生神话[①]。

特别值得注意的是古人设计高禖仪式所依据的观念，此即对人类生命、宇宙生命所作的互渗的联想。它认为从冬至开始的阳气生长的过程，乃和人类胚胎的成长同步；认为人类生命、宇宙生命都有两度出发，一是冬至之时和受孕之初的“始”，即所谓“阳气始生”；二是春分之时和妇孕三月的“胎”，即所谓“阴日损而随阳”。等到婴儿降生之时，那就是生命的第三度出发了。

如果联系“辰为龙”的说法，那么，我们对这个妇孕三月的胚胎会有更深刻的印象。为什么呢？因为“辰”字既代表震动（《说文解字·辰部》：“辰，震也”[②]），又代表振作（《广雅·释言》：“辰，振也”[③]）。这

① 参见王小盾《感生神话和高禖》，《中国早期思想与符号研究》第六章第三节，上海人民出版社，2008年，页726—736。

②《说文解字注》，页745下。

③ 王念孙《广雅疏证》，《清疏四种合刊》本，页503上。

两者是相关联的。所以古人把孕妇的胎动("娠")、太阳乌的飞升("振")、雷电的发作("震")和万物的萌动("蜃"),以及这些运动的时间点,都叫作"辰"或"龙"①。事实上,龙就是妇孕三月之胚胎的化身。这一点是可以证明的:既然古代文献把龙描写成一种生活在水中、能够变化为万物的生命,既然上古时代的龙的形象都是大头小尾、团曲成圈而生有脊棱或长鬣,那么比照图 1,可以确认龙是脊椎动物所共有的胚胎的化身②。而根据前文《太平御览》引《文子》注"三月如水龙状"的说法,我们还可以作出更具体的判断:所谓"龙",最初就是指妇孕三月的人类胚胎。董作宾《殷墟文字乙编》4071:"乙巳卜,𣪊贞:有疾,身不其龙?"③此处"龙"应指妊娠。《玉篇·龙部》说:"龙,萌也。"④

---

① 王小盾《火历论衡》一文认为:十二支的原始涵义是标记太阳在一昼夜间的运动。自"寅"至"巳"联系于寅宾出日的仪式,自"申"至"亥"联系于寅饯纳日的仪式,而"辰"则代表太阳振动羽翼而飞升。文载《中国早期艺术与宗教》,东方出版中心,1998 年。关于"震"象征龙和妊娠,象征雷、万物发动及其时段,则主要有以下记录:《文选·班固〈幽通赋〉》李善注引应劭:"震为龙。"见《文选》,中华书局影印本,1977 年,页 211。《左传·昭公元年》杜预注:"怀胎为震。"见《春秋左传诂》,中华书局,1987 年,页 641。《类篇·雨部》:"震,女妊身动也。"见《类篇》,中华书局影印本,1984 年,页 425。《国语·晋语四》:"震,雷也,车也。"见《国语集解》,中华书局,2002 年修订版,页 341。《易·序卦》:"震者动也。"《易·姤·象传》李鼎祚集解引虞翻:"震,二月,东方。"见《周易集解纂疏》,中华书局,1994 年,页 403。

② 参见王小盾《龙的实质和龙神话的起源》,载《清华大学古代汉文学论集》,中华书局,2005 年。

③ 转引自饶宗颐《殷代贞卜人物通考》卷三。饶氏云"龙"字"读为'宠',和也"。香港大学出版社,1959 年,页 113—114。一释此字为"祸患",见徐中舒主编《甲骨文字典》,四川辞书出版社,1990 年,页 1261。按《屯乙》6700 有"龙,不其龙"云云,《屯乙》3066 有"妣庚龙王疾"云云。此"龙"字应依饶氏,释为卜问身体状况之吉语。《语·周颂·酌》"我龙受之"毛传:"龙,和也。"郑玄笺:"龙,宠也。"《玉篇》:"龙……宠也,和也,君也,萌也。"可证。见《十三经注疏》,页 604 中;《大广益会玉篇》,同下注,页 112 上。

④《大广益会玉篇》,中华书局影印本,1987 年,页 112 上。

《文选·司马相如〈上疏谏猎〉》吕向注：“萌，始形见也。”[①]可见在古人的心目中，“龙”代表生命的“始生”和“始形见”。而这一切都说明：古人之所以要塑造出龙这一神奇形象，之所以要如此强调妇孕三月的胚胎，是因为他们要表达一种万物有共同起源的生命观念。

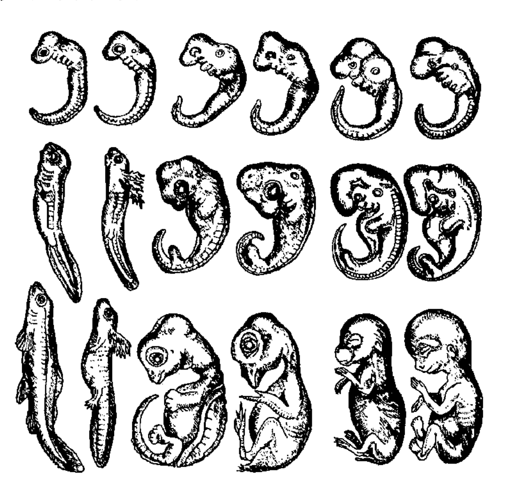


图 1　六种脊椎动物在相似发育阶段上的胚胎

每行自左至右为：鱼类、两栖类（蝾螈）、爬行类（龟）、鸟类（鸡）、哺乳类（猪）、人。最上层是这六种动物胚胎的早期形态，下层是这六种动物胚胎的成熟形态。F. W. Kimball 制图。见其所著 Biology. Addison Wesley Publishing Co. , 1974.

三、对《老子》首章的解释

现在，我们可以把这种生命观念图示如下：

<table>
<tr><th colspan="2">元气的生长</th><th colspan="2">胚胎的生长</th><th colspan="2">有名之物的生长</th></tr>
<tr><td>受孕</td><td rowspan="3">第一生命的成长</td><td>妊娠</td><td rowspan="3">第二生命的成长</td><td>分娩</td><td rowspan="3">第三生命的成长</td></tr>
<tr><td>子</td><td>巳（三月子）</td><td>子（十月子）</td></tr>
<tr><td>腜</td><td>胎（始）</td><td>母</td></tr>
</table>

① 《六臣注文选》，中华书局影印本，1984 年，页 731。

此图是由三个时间点和三个时间段组成的。从中可以看到上古生命观和老子哲学之间的同构性。它意味着,“始”和“母”代表了两个生命阶段的起点,其一是孕育阶段,其二是生育阶段。

从“始”和“母”的得名可以了解上述同构关系。前文说过,“胎”意为“始”,所以,“无名,天地之始”可以译为“天地在其胚胎阶段是无名号的”。至于“母”,在《老子》一书中则兼有生产、养育两种涵义。第二十五章说:“有物混成,先天地生……可以为天下母。”[①]这是以“母”指生产。第五十九章说:“有国之母,可以长久。”[②]这是以“母”指养育。这种观念在上古时候是相当普遍的。例如古人曾以“毓”、“乳”、“育”、“母”等字描写生育。“毓”字在甲骨文中作产子之形,可见它既表示养育又表示分娩[③]。《说文解字》说“人及鸟生子曰乳”,“母……一曰象乳子也”[④],可见“乳”和“母”代表生子和育子的合一。因此,“有名,万物之母”这句话,可以译为“万物在其生育之后就有名号了”。

过去的学者曾经用“少女之初,纯朴天真”来解释“无名,天地之始”[⑤]。现在看来,这是很不合适的。老子所说的“无名”,其实是指未识别、未主观化的状态。意思是像胚胎那样,保持着未分辨以前的“常”,亦即保持着一般性和普遍性。一旦胚胎通过牝门产出,它便被符号化,获得“名”了。因此,“有名”代表生命的一个新阶段,即由一般进入具体的阶段。在这个阶段,生命被识别了,同时也被分裂了——分裂为“名”和“实”两部分。

通行本“天地之始”这个词语,在帛书本中作“万物之始”。按照以上理解,后者是不甚符合老子本意的。因为“始”和“母”是有所区别的两个阶段。尽管其实体是同一的,但在形式上有“无名”、“有名”

---

① 王本,页 63;朱本,页 100—101;帛书本,页 348。

② 王本,页 156;朱本,页 242;帛书本,页 116。

③ 王蕴智《古文字中的“子”和闽方言中的“囝”》。

④《说文解字注》,页 584 上,614 下。

⑤ 王本,页 1;朱本,页 5;帛书本,页 222—223。

的分别,所以应当分别表述为“天地”和“万物”。事实上,《老子》第五十二章说“天下有始,以为天下母”[1],这里的“天下有始”和“天地之始”同义,已证明“天地”二字不误。何况第二十五章说“有物混成,先天地生”,第六章说“玄牝之门,是谓天地根”[2],其涵义是说天地由“道”和“玄牝之门”产出,证明“天地”的确属于“始”的阶段。至于第七章所说“天地所以能长且久者,以其不自生,故能长生。”第二十三章所说“希言自然,故飘风不终朝,骤雨不终日。孰为此者?天地。”[3]则进一步证明“天地”具有无名的属性。由此可见,“无名,天地之始”是有深意的,不宜改作“无名,万物之始”。

“无名,天地之始”一语,事实上还对前一句话——“名,可名,非常名”——作了补充说明。现在我们知道这句话的涵义是:事物的本质是不可以言说的,可以言说的只是其暂时的表象。譬如在胚胎阶段或共同性阶段,事物无名号,但因此也就有了永存恒在之名;而事物一旦明确其名分,它便脱离这种一般性和共同性,而成为具体的短暂的生命。

这种“可名非常名”的思想,同古人的冥世观念和命名习惯有关。《说文解字·口部》说:“名,自命也。从口、夕。夕者,冥也。冥不相见,故以口自名。”[4]《释名·释言语》说:“名,明也,名实使分明也。”[5]这说明在古人的理解中,“名”是由冥入明的分界点。这个“名”来源于“自命”,表现为生物的种种符号表达,包括人类婴儿降生时的啼哭。远古人类就是依据这种自我呼号来为事物命名的。《山海经》中有许多关于“其名自号”、“其名自詨”的记录,汉语的动物名称往往象其鸣叫之声,可见古人辨认事物、为事物命名的方式就是取其发声,特别是最初发声。由这一点可以探知“名,可名,非常名”、“有名,万

---

① 王本,页139;朱本,页205;帛书本,页74。

② 王本,页16;朱本,页27;帛书本,页348,247。

③ 王本,页19,57;朱本,页29,94—95;帛书本,页251,344。

④《说文解字注》,页56下。

⑤《释名疏证补》,《清疏四种合刊》本,页1045下。

物之母”这两句话的潜台词，即：无论是万物的自我标榜，还是对万物的言说，“名”都是偶然的、个别的，像动物一生那样短暂。一旦婴儿或幼禽、幼兽可以自名，它也就离开了自己的常态，成为随时会消灭的事物；而生命的常态是存在于“冥”之中的。

“冥”这个概念，也许是理解中国古代哲学最重要的概念。它实际上是当时人心目中的彼岸世界的标志。根据古代的训诂学资料，它代表幽暗、隐晦、深奥、渺远，代表“窅冥无极”之处，也代表“玄”和“玄默”。《山海经》神话描写说：冥界有昆仑和玄圃，有黑水和圆海，有朝云之国和不死之山。它是羽民、不死民的家乡，也是帝俊、帝尧、帝喾、帝舜、后稷等“百神之所在”。在古人看来，死去的祖先和未诞出的生命都居住在冥的世界。盛行于殷商之时的龟卜，实际上是人们同这个冥世相交流的手段①。因此，人们用日复一日的卜问，不断强化了以“冥”为归宿的信念。值得注意的是，古人认为子宫和墓葬是同位的事物，既是生命的发源之地，也是生命的归宿之地。怀孕的母腹，即被看作个体生命的冥世。所以在甲骨文中，“冥”和“娩”字形相同，都呈胚胎处在子宫的形状（图 2）。总之，按照上古生命观，出生和死亡都是“由一种生命形态变成另一种生命形态”②；生命的起点和终点是同一的——同一于胚胎和“冥”；胚胎和“冥”既是不死的象征，又是永恒的象征。



图 2　甲骨文“冥”和“娩”

上述观念在《老子》中渗透很深。比如《老子》第七十六章即表述了“冥”为不死的观念：“人之生也柔弱，其死也坚强。”③而老子所说的“恒道”、“恒名”和“玄”，事实上也是对“冥”观念的哲学表达。正是在这样的基础上，老子依照“冥”和“明”的相对，提出了“无名”和“有名”

① 参见王小盾《上古神话中所见的龟崇拜》，《中国早期思想与符号研究》第五章第一节，页 542—583。

② 列维·布留尔《原始思维》，商务印书馆，1987 年，页 333。

③ 王本，页 185；朱本，页 294；帛书本，页 197。

的相对，以及“无欲”和“有欲”的相对。这意味着，“常无欲，以观其妙”一语，说的是对于“冥”的生命阶段的观察；“常有欲，以观其徼”一语，则是说对于“明”的生命阶段的观察。以下资料足以证明这一点：

> 关于“欲”：《说苑·杂言》：“反常移性者，欲也。”《庄子·缮性》成玄英疏：“欲，谓名利声色等可食之物也。”[①]
>
> 关于“徼”：《老子》王弼注：“徼，归终也。”《尹文子·大道》：“故穷则徼终，徼终则反始。”《列子·天瑞》：“死也者，德之徼也。”张湛注：“徼者，归也。”[②]
>
> 关于“妙”：《老子》王弼注：“妙者，微之极也。万物始于微而后成……”《庄子·寓言》“九年而大妙”成玄英疏：“妙，精微也。”[③]

从上述资料看，“常无欲以观其妙，常有欲以观其徼”这句话，乃代表了老子关于事物运动的一个见解。它的意思是：道的运动是从“妙”（精微）到“徼”（归终）的运动。在“无欲”而合于道的阶段，天性和“常”是保全的，因此，在“常无欲”的状态中可以看到天地万物的起始和精微。到“有欲”而反常移性的阶段，名利声色都泛滥起来，因此，在“常有欲”的状态中可以观察到事物的衰亡和终结。

关于以上两个阶段的关系，《老子》首章用最后一句话作出了总结。这句话的前半说：“此两者同出而异名，同谓之玄。”它的意思是说：“冥”的阶段是“无名”、“无欲”的阶段，“明”的阶段是“有名”、“有欲”的阶段；尽管它们是“异名”的，但“两者同出”，同一实体。换言之，尽管前者以“始”为开端，后者以“母”为开端，但两者同以“玄”为

---

① 向宗鲁《说苑校证》，中华书局，1987年，页431；郭庆藩《庄子集释》，中华书局，1961年，页547。

② 王本，页2；《道藏要藉选刊》（五），上海古籍出版社，1989年，页707中；杨伯峻《列子集释》，中华书局，1979年，页27。

③ 王本，页1；《庄子集释》，中华书局，1959年，页956，958。

本质和本原。这句话的后半说:“玄而又玄,众妙之门。”这就对“玄”的意义作了进一步确认了:认为玄冥至极之地,是所有精微得以产生之门。事实上,这个“众妙之门”也就是《老子》第六章所说的“玄牝之门”。

四、《老子》“道”的原型

“玄而又玄,众妙之门”这句话,是有助于理解《老子》中的“道”的概念的。它指出:在“玄”之外有“玄之又玄”,在“妙”之外有“众妙之门”。这样一来,它就对《老子》首章首句“道,可道,非常道”作出了呼应。它表明:在老子的心目中,道是比“无名”更高的普遍性和一般性。“玄而又玄,众妙之门”正是对“道”的表述。

关于这个作为“玄”和“众妙”之根源的“道”,我们同样可以根据前文建立的认识——上古生命观和老子哲学同构——来理解,即理解为一个宇宙生成结构的最初动机;而这个结构是和生命过程相对应的:

<table>
<tr><th rowspan="2">道</th><th>元气阶段</th><th colspan="2">胚胎阶段</th><th colspan="3">万物阶段</th></tr>
<tr><th>常无名</th><th>始</th><th>无名(常名)</th><th>母</th><th colspan="2">有名</th></tr>
<tr><td colspan="2">玄而又玄</td><td colspan="2">玄冥</td><td colspan="3">明</td></tr>
<tr><td colspan="2">众妙之门</td><td>妙</td><td>无欲</td><td colspan="2">有欲</td><td>徼</td></tr>
</table>

关于本图式的合理性,我们可以采用以下方法来确认,即比对一下《老子》对“道”的描写。比如,《老子》以各种描写反映了“道”的相对性,这便证明“道”可以分为“常道”和“可道”两个层次。按照同样的道理,我们也可以依据上述理解来确认老子“道”概念的本来涵义。也就是说,为了对《老子》“道”的原型取得一个深刻的理解,我们有必要把本图式放在以下几种关系中再作考察:

(一) 关于“道”。《老子》第六十二章说它是“万物之奥”,第二十

五章说它“有物混成，先天地生”，第四章则说它“渊兮，似万物之宗……解其纷，和其光，同其尘，湛兮似或存……象帝之先”[①]。这就是说，“道”是一切存在的根源，甚至是“纷”、“光”、“尘”的始原。这样的“道”，既是生命的源头，也是宇宙的最初元素。为此，本图式把它置于元气之先，模拟于“玄而又玄”和“众妙之门”。《老子》第六章又说：“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地根。”[②]这句话中的“天地根”，和“先天地生”、“帝之先”涵义相同；这句话中的“玄牝之门”，和“玄而又玄，众妙之门”涵义相同。因此，根据古所谓“阴为牝”、“坤为牝”[③]之说，我们可以拿《老子》之“道”和“玄牝之门”相模拟，判断“道”代表阴阳之气的相交点，亦即元气始生未生之点。这是“道”的核心内涵。

（二）关于“道”的形象。《老子》第十四章描写说：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，抟之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。其上不皦，其下不昧，绳绳不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象，是谓惚恍。”[④]第二十一章又描写说：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。”[⑤]这就是说，尽管“道”是无形状、无声响、无边界的存在，但它不是绝对的“无”，因为它恍恍惚惚地表达了某种“象”、“物”、“精”、“信”。在人们的经验中有这种东西吗？陈鼓应先生认为没有。他说：“道”“只是一种预设”，“不能从存在的观点（exis-

---

① 王本，页 161，63，10；朱本，页 252，100，19—20；帛书本，页 126，348，239。

② 王本，页 16；朱本，页 26—27；帛书本，页 247。

③《老子》六十一章“天下之牝”河上公注：“牝，阴类也。”见《老子道德经河上公章句》，中华书局，1993 年，页 238；《太玄·玄攡》“牝牡群贞”范望注：“阴为牝。”见《太玄经》，上海古籍出版社影印本，1990 年，页 78 下；《易·坤》“利牝马之贞”李鼎祚集解引虞翻注：“坤为牝。”见《周易集解纂疏》，中华书局，1994 年，页 69。

④ 王本，页 30—31；朱本，页 52—54；帛书本，页 282，287。

⑤ 王本，页 52—53；朱本，页 88—89；帛书本，页 328，331。

tential viewpoint)来处理它"[①]。但这一说法是有问题的。因为按照《老子》的表述,"道"并不脱离现象界,它是恍惚中的"象"和"物",并且联系于"玄牝"这一概念。这种"道"的形象应该理解为受精卵的最初形象;或者如当时人所说,是生命"元气"将发而未发的形象。可见老子是依据上古解剖学的成就来创立"道"概念的。这一概念包含了当时生命观的"未成形"观念。

(三)关于"道"和"无名"的关系。《老子》第三十二章说:"道常无名。"第四十一章说:"道隐无名。"[②]这意味着"道"概念和"常无名"、"隐无名"是相对应的。按"常"字在《老子》一书中往往用为术语修饰,意味着对某一事物的加强或超越,代表较之更高层次的概念。例如第一章"名,可名,非常名","常名"是对"名"的加强或超越,较之高一个层次;第二十八章"常德不忒,复归于无极","常德"是对"德"的加强或超越,较之高一个层次;第四十六章"故知足之足,常足矣","常足"是对"足"的加强或超越,较之高一个层次[③]。因此,"道"既然具有"常无名"的特性,那么它在宇宙生成结构中便高于"无名"、先于"无名",代表"元气"和元气之始。"道隐无名"也是对这种关系的表述,同样说明老子心目中的"道"生成在"无名"之前。据此,本图式把宇宙生成结构分为"道"、"元气"、"无名"、"有名"四段。

那么,这个"道"可不可以就称作"无"呢?我的回答是:不可以!这不仅因为"道"是生的开始,是一种有象、有物、有精、有信的存在,绝不是"无";而且因为在老子哲学中并不存在一个"无"本体。例如《老子》第一章中的"无名"、"无欲"等概念,与"天地之始"相对应,讲的是事物之"有",而非纯无。第二章中的"有无相生",乃和"难易相成,长短相较,高下相倾,音声相和,前后相随"并列,表述事物正反两方面相对待的关系,此事物是现象界的事物。第十一章所说"故有之以为利,无之以为用"则是讲现象事物的有形

---

① 陈鼓应《老子注释及评介》,中华书局,1984年,页43。

② 王本,页81,113;朱本,页130,171;帛书本,页397,24。

③ 王本,页1,74,125;朱本,页3,113,188;帛书本,页221,371,49。

与无形,及其结合为用。至于第四十章,即人们通常用来说明"无"在"道"先的那段话:

> 反者道之动,弱者道之用。天下万物生于有,有生于无。[①]

其实还是讲现象界的事物关系,因为它是在"道之动"、"道之用"的前提下讲"有"和"无"的关系的,亦即把天下种种事物之由有向无的回归,看作"道之动"、"道之用"的表现[②]。《老子》一书关于"无"的表述,其最高的概念是"无极",即第二十八章所说的"常德不忒,复归于无极"。但这句话是和"常德不离,复归于婴儿"、"常德乃足,复归于朴"等语句并列的[③],说明"无极"的状态也就是"婴儿"和"朴"的状态,不能等同于"无"。

(四) 关于"道"和"有名"的关系。这是老子哲学中最重要的关系。人们通常认为《老子》首章的重点是对"道"的言说,以及言说的局限性。这多少有些误解,因为"道可道,非常道;名可名,非常名"云云,乃指向"道"和"有名"的对立,而不是"道"和"可道"的对立。通观《老子》全书,可以说,其中心线索就是论证"有名"对"道"的遮蔽,以及由"有名"向"道"回归的必要性。这有很多例证。比如《老子》第二章所谓"天下皆知美之为美,斯恶已;皆知善之为善,斯不善已",第十二章所谓"五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽",第十八章所谓"大道废,有仁义;慧智出,有大伪;六亲不和,有孝慈;国家昏乱,

---

① 王本,页 109—110;朱本,页 165;帛书本,页 27—28。

② 何石彬在《老子之"道"与"有"、"无"关系新探》一文中说:今本《老子》中"天下万物生于有,有生于无"一句,在郭店楚简《老子》中作"天下之勿(物)生于又(有),生于亡(无)"。可见"有生于无"的"有"字是后来衍入的,古本《老子》中并不存在一个"有生于无"的命题。见《哲学研究》2005 年第 7 期。本文赞成何文对"道即是无"等观点的批评,但认为不能不加论证就把郭店楚简《老子》判为古本的代表;在目前的资料情况下,没有理由否认"天下万物生于有,有生于无"的表述。

③ 王本,页 74;朱本,页 112,113;帛书本,页 371,369。

有忠臣”，第八十一章所谓“信言不美，美言不信；善者不辩，辩者不善；知者不博，博者不知”①。这些篇章中的“美”、“善”、“色”、“音”、“味”、“辩”、“知”和“美言”、“仁义”、“慧智”、“孝慈”、“忠臣”等等，正是“名”的典型表现，代表了对于“道”的某种遮蔽。

实际上，老子心目中的“有名”，主要不是说对事物的言说和体认，而是说自名。比如“美”、“善”、“五色”、“五音”、“五味”，既然天下皆知，那么主体上可以归为体认；而“辩”、“知”、“美言”、“仁义”、“慧智”、“孝慈”、“忠臣”这些“大伪”，则在主体上属于自名。面对这两者，老子的态度是有区别的，即认为自名比体认更为丑恶，认为在有名世界所有混浊邪恶之中，最坏的是对名位的争夺。这种批评态度，说明他之所以要提出“名”的问题，主要目的并不是讨论言说的有限性，而是讨论言说的非道德性。另外，由于“道”和“有名”处在本和末这两个极端，也处在虚静和混乱这两个极端，故《老子》对“道”的表述和对“有名”的批评是一体两面的事情。从“有名”一面看“道”，可以知道“道”是无色、无音、无味，无所谓是非善恶的事物，甚至如第十三章所说是“无身”的事物②。而从“道”的一面看“有名”，则可以知道它是反常移性的事物，令人“恶”、“不善”、“目盲”、“耳聋”，是导致“六亲不和”、“国家昏乱”的“大伪”。本图式明确表现了这种对立关系。

以上种种说明，应该重视老子“道”思想的实践意义，重视“反者道之动”这一命题。这一命题意味着，在“道”和“有名”之间有若干层次，老子主张循着这些层次向“道”逐渐回归。《老子》一书对此作了很多具体表述。除上文所引“复归于无极”云云之外，其第十六章说过：“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，是谓复命。复命曰常，知常曰明。”③由此可见，老子之“道”

---

① 王本，页6，28，43，191—192；朱本，页9，45，72—73，310；帛书本，页229，273，310，155。

② 王本，页29；朱本，页49；帛书本，页278。

③ 王本，页35—36；朱本，页64—66；帛书本，页298—301。

既有绝对性也有相对性。前者的表现是以“道”代表“无极”、“虚极”、“静笃”；后者的表现则有：相对于强代表“弱”，相对于“雄”代表“雌”，相对于“荣”代表“辱”，相对于“器”代表“朴”，相对于“作”代表“复”。这种相对性是通过运动表现出来的，所以第二十五章说“道”是“周行而不殆”的存在，并说它得名于往复运动的本性：“大曰逝，逝曰远，远曰反。”[1]在这里，“逝”和“远”是说“道”向物的生长，“反”则是说物向“道”的回归。

正是出发于上述实践目的，老子提出了另一套术语，以描写与宇宙生成结构相对应的伦理学结构。其理论表述见于第三十八章，云：“上德无为而无以为，下德无为而有以为[2]，上仁为之而无以为，上义为之而有以为，上礼为之而莫之以应，则攘臂而扔之。故失道而后德，失德而后仁，失仁而后义，失义而后礼。夫礼者，忠信之薄而乱之首。”[3]参考《老子》第四十二章所说“道生一，一生二，二生三，三生万物”[4]云云，我们可以把这一结构绘为下图：

<table>
<tr><td rowspan="4">道：玄牝之门</td><td>常无名（常无为）</td><td>无名（无为）</td><td colspan="3">有名（有为）</td></tr>
<tr><td>上德（无为而无以为）</td><td>下德（无为而有以为）</td><td>仁（为之而无以为）</td><td>义（为之而有以为）</td><td>礼（为之而莫之应）</td></tr>
<tr><td>元气</td><td>天地，胚胎</td><td>母</td><td colspan="2">万物</td></tr>
<tr><td>一</td><td>二</td><td>三</td><td colspan="2">万物</td></tr>
</table>

此图上部反映了老子心目中“道”、“上德”、“下德”、“仁”、“义”、“礼”等事物的关系，下部则反映了“道”和“一”、“二”、“三”、“万物”的

---

① 王本，页63，64；朱本，页100，102；帛书本，页348，350。

② “下德无为而有以为”这句话，帛书本无，王本（页93）、河上公本（页148）等作“下德为之而有以为”，即与“下义”的内容相同。朱本（页150）、马其昶《老子故》、陈鼓应《老子注译及评价》（页213—215）等皆辨其误，以为当作“下德无为而有以为”。今从之。

③ 王本，页93；朱本，页150—152；帛书本，页2，4。

④ 王本，页117；朱本，页174；帛书本，页29。

关系。在图式中,"一"和"元气"是同位概念,"二"和"无名"、"胚胎"是同位概念,"三"和"母"是同位概念。凭什么作出这些同位判断呢?请看以下几条理由:

其一,《老子》说"道生一"。关于这个"一",古人曾解释为未形之物,例如《庄子·天地》说:"一之所起,有一而未形,物得以生,谓之德。"[①]又解释为浑沌之气,例如《论衡·谈天》说:"元气未分,浑沌为一。"[②]又解释为"凝聚之始",例如《文子·九守》引《老子》"一月而膏"李定生等校释:"膏,脂膏,凝聚之始,貌如脂膏。"[③]这些解释说明:汉以前人对于"一",有相近的体认。因此,老子心目中"生一"的"道",乃是先于"未形"之生命和未分阴阳之生命的,是先于元气"凝聚之始"的。而被"道"所生的"一",则和浑沌状态相对应,亦即和"元气"以及"无以为"之"德"相对应。这就是图式左方所表示的关系。

其二,"二"在上古时代的哲学涵义是两仪,一方面表现为天地二分,另一方面表现为阴阳二分。《老子》说:"无名,天地之始。"前文第二节说:三月之"子"为"胚胎",始分阴阳。可见"二"和"无名"、"胚胎"是同位概念。

其三,《老子》说"有名,万物之母",又说"三生万物"。这明确指出了"母"和"三"的对应。老子的看法来源于一个古老观念,即以"三"为终始的象征和"生"的象征。清代汪中《释三九》一文说:古人素以"三"为"数之极",把"三"用为虚数,泛指"多",而把"一"、"二"用为实数[④]。在这里,"三"实际上代表了某种转折。这和古人以"三"为"参"(二字通假)的观念是相通的,意味着"三"是"一"、"二"以外的另一种开始。人类学资料也提供了旁证。丹齐克《数:科学的语言》说:"南非洲的布须曼(Bushmen)族,除了一、二和多之外,再没有别的数

①《庄子集释》,页 424。

② 黄晖《论衡校释》,中华书局,1990 年,页 472。

③《文子校释》,上海古籍出版社,2004 年,页 102,103。

④《汪中集》,台湾"中央研究院"中国文哲研究所筹备处,2000 年,页 72。

字了。”[①]列维·布留尔《原始思维》则说到：在非常多的原始民族中间，例如在澳大利亚、南美和安达曼群岛，“用于数的单独的名称只有一和二，间或也有三。超过这几个数时，土人们就说：‘许多，很多，太多’。要不然他们就说三是二、一；四是二、二；五是二、二、一。”尽管这些民族“语言词汇非常丰富，数词却只有两个：1 和 2。3 的意思实际上是‘多一个’”[②]。这说明，在人类的数观念史上，“三”对于“一”、“二”具有变革意义。这应当是《老子》以“三”为万物之母的深层原因。由此而产生的较为显著的原因是：早期民族曾经把“三”看作“生”的象征。例如在中国各民族的神话中，都有“阴阳三合”而生人的传说。例如突厥语民族传说其始祖由天、乌麦（行于天人间的司命的上界光明神）、地母组成；满族神话中的始祖是宇宙三女神，即阿布卡赫赫（天女）、卧勒多妈妈（光明神）和巴那吉额姆（地母）；壮族神话谱系中的始母神姆六甲传说是由旋转之气体、三黄神蛋、三界等生出来的[③]。《楚辞·天问》的说法则是：“阴阳三合，何本何化？”[④]《谷梁传·庄公三年》解释说：“独阴不生，独阳不生，独天不生，三合然后生。故曰母之子也可，天之子也可。”[⑤]可见古人有一个较普遍的看法，即认为“三”代表“生”，包括天之生和母之生。具体来说，作为生养万物之母的造化，是由阴、阳、冲气三合而成的。《老子》正是依据这种“三合为母”的思想而创立“三生万物”之说的。其第四十二章说：“三生万物；万物负阴而抱阳，冲气以为和。”[⑥]这明确表达了以阴、阳、冲气为三，认为三者相合而生万物的观念。

---

① T. 丹齐克（Tobias Dantzig）《数：科学的语言》，上海教育出版社，2000 年，页 3。

② 列维·布留尔《原始思维》，商务印书馆，1981 年，页 175，185。

③ 参见孟慧英《乌麦研究》，载《黑龙江民族丛刊》2000 年第 3 期；又潘春见《“花”图腾信仰与姆六甲神话》，载《广西大学学报》1998 年第 1 期。

④ 洪兴祖《楚辞补注》，中华书局，1983 年，页 87。

⑤《春秋谷梁传注疏》卷五，《十三经注疏》本，中华书局影印，1979 年，页2381 上。

⑥ 王本，页 117；朱本，页 174—175；帛书本，页 29。

五、小　结

综上所述，“道”是老子哲学中最核心的概念，其思想素材来源于上古时代的生命发生观。按照这种观念，人类的个体生命始于妊娠(妇孕三月)之时，亦即胚胎初分阴阳之时。在此之前的受精卵是作为元气存在的；到婴儿降生，生命则离开本来形态，而取得了现实的形态。老子正是依照这一观念，以最初的受精卵为原型，创造“道”的概念的。他进而在建构哲学体系之时提出了若干个三段式：首先是由“玄而又玄”之“道”，“无名”“无欲”之天地自然，“有名”“有欲”之万物——这三者次第构成的宇宙生成图式；其次是由“无为而无以为”的“道”，“无为而有以为”的“德”，以各种方式“为之”的“仁”“义”“礼”——这三类事物构成的伦理学图式；再次是“道生一，一生二，二生三，三生万物”这句话所包含的宇宙演化图式。后者是对宇宙生成图式的另一种表述，其原型同样是关于生命观念的三段式：“一”代表玄牝所生一元之气，“二”代表由元气凝结而为分为两仪的胚胎，“三”代表经母腹降生而形成的万物。这些图式既反映了老子哲学的结构，也反映了老子哲学的本质。

由于语言和文化的原因，中国早期哲学有两大特点：其一是往往把形象的语汇用为术语，其二是往往联系于某种仪式。老子哲学也是这样。在“道”的理论所反映的三段式中，无名之“始”和有名之“母”是两个特别明显的标志。这应当是在高禖仪式和诞生礼仪的影响下形成的。在“践大人迹身动如孕者”一类古神话中，可以看到高禖仪式同“始胎”观的关联。可见古人之所以特别注意妊娠之始，有仪式方面的原因。唐孙思邈《备急千金要方》卷二说：“妊娠三月名始胎。当此之时，未有定仪，见物而化。欲生男者操弓矢，欲生女者弄珠玑。”[①]这种胎教

① 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第26册，页45。

礼俗，也使“始”观念得到了强化。而在诞生礼仪中，有“卜名”、“洗三”等重要项目。《大戴礼记·保傅》说：卜名之时须依据新生儿的泣声，吹铜管定律，然后命名[①]。可见周代卜名仍然遵从了古老的自名传统，而这种传统则强化了“有名万物之母”的观念。“洗三”又称“三朝”，即在婴儿出生第三天举行洗浴礼仪，其事迹见于宋以来各种风俗记载，流传很广。例如台湾原住民的洗儿方式是产母携所育之婴在“三朝”之时同浴于溪，云南摩梭人在小儿出生的第三天举行拜太阳仪式，西藏藏族人则把涂满黄油的三日小儿晒于日中[②]。这反映了以“三”为人之始的观念遗存，同时也意味着对“母”的意识的强化。由此观察老子哲学，可以判断，在“元气之始”、“胚胎之始”、“母子之始”这三种生命起始理论之间，对老子影响最大的是“胚胎之始”的观念，所以他有“无名万物之始”一说。而他最重要的理论创造却是往前追溯，由此建立了一个先于“元气之始”的“道”的概念。

以上两个特点提醒我们，应该联系每一时期的公共知识和仪式行为来理解当时的哲学。所谓“原型”，其实就是哲学观念、哲学范畴所依据的社会生活。从相反一面看，中国哲学也表现了服务于实践的性格。老子哲学正是这样。它不仅有明确的原型，而且有明确的目的，这目的就是知“道”与行“道”的合一。正是这种情况造成了老子之“道”的内涵丰富性。比如《老子》第十四章说：“执古之道，以御今之有；能知古始，是谓道纪。”[③]这句话便揭示了“道”的不同分身的关联。我们现在知道，在《老子》一书中有作为原型的“道”，它是生命体的最初受精，是胚胎和万物的最初动机；有作为本体的“道”，它是生命的源头，是宇宙最初的元素；有作为规律的“道”，称作“道纪”，即对事物的对立转化和循环运动加以概括；还有作为实践理性的“道”，称作“古之道”，它强调返璞归真。按老子的看法，这几种“道”是次第派生出来的，所以他认为只有熟知“道”的“古始”才能懂得“道”的规

① 王聘珍《大戴礼记解诂》，中华书局，1983年，页60。

② 宋兆麟《中国生育信仰》，上海文艺出版社，1999年，页309—311。

③ 王本，页32；朱本，页55—56；帛书本，页288。

律，进而驾驭现实生活中的种种“有名”之物。现在我们知道，老子的这一思想对于《老子》研究也有很大意义。它提示我们：若要掌握老子哲学，那么就必须建立一个人类学的视野，进而探知其中“道”的原型。

（原载《中华文史论丛》2010年第2期，总第94辑）

论汉文化的“诗言志，歌永言”传统

提要：本文认为，“诗言志，歌永言”是关于古代仪式语言的命题，原指从读诵到歌唱的发生学关系。其背景则是一个历史悠久的分工传统，即巫师掌祝诵、瞽蒙掌歌舞的分工。它后来发展为知识分子（代表读诵）与乐工艺人（代表歌舞）的分工。诗、赋等作家文学文体正是通过分工两方面的相互作用，亦即通过讽诵和“不歌而诵”的路线，建立起来的。中古时期，随着外族文化的侵入，大批同屈折语或粘着语相联系的音乐流传于中土，形成歌不永言的风尚，也造成了声诗传统和曲子传统的对立。作为声诗传统的代表，宋代出现了强大的反对“歌不永言”的思潮，也出现了苏轼等人“以诗为词”的创作风尚。这一思潮的实质，是强调文人在音乐文学创作中的决定地位，强调以夏变夷、以文化乐等汉文化的雅正传统。但它同时也说明：必须考虑到汉语的特性，从诵与歌之关系的角度，来理解古老的“诗言志，歌永言”理论。

一、“诗言志，歌永言”的本来涵义

在中国文学理论史上，“诗言志，歌永言”也许是最重要的命题——至少可以说是影响最大的命题。朱自清在《诗言志辨》一文

中，曾经称它为中国诗论的“开山的纲领”[①]。现代学者则从文学功能的角度，或内容与形式之关系的角度，对这一命题作过反复讨论。比较有代表性的看法是：“诗言志，歌永言”云云讲的是诗歌教学，亦即讲诗乐在思想道德性情方面的陶冶作用[②]。其中“诗言志”一语则指诗歌所表现的与政教相联系的人生态度与理想抱负[③]；但它“只是阐明诗歌政治教化方面的意义，还不能说是对诗歌艺术的审美性把握”[④]。这就是说，在人们的理解中，“诗言志，歌永言”是一个伦理美学的概念，或一种关于文学功能的主张。

以上这些理解是有一定道理的。战国以来，人们的确从功能的角度、文体的角度阐释过“诗”与“志”的关系；汉以来的学者且就此作了进一步解释和发挥。例如《庄子·天下》有语云：“诗以道志，书以道事，礼以道行，乐以道和，易以道阴阳，春秋以道名分。”《礼记·孔子闲居》载孔子语云：“志之所至，诗亦至焉；诗之所至，礼亦至焉；礼之所至，乐亦至焉；乐之所至，哀亦至焉。”毛诗《关雎序》云：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言。言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”[⑤]按照这些说法，“诗”尽管是和特定的声音（永歌）、特定的动作（舞蹈）相联系的，但它指的是表达心志的一种历史文献，和《书》、《礼》、《易》等并立。

不过，有一个问题却是应当细究的：以上种种解释，说的都是《诗》成形之后的事情；它们是否符合《尚书·尧典》的原意呢？看来

① 朱自清《诗言志辨》，《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社，1981年，页190。

② 顾易生，蒋凡《先秦两汉文学批评史》，上海古籍出版社，1990年，页32—39。

③ 张少康，刘三富《中国文学理论批评发展史》（上），北京大学出版社，1995年，页22—23。

④《中国古代文学通论·先秦两汉卷》，辽宁人民出版社，2004年，页229。

⑤《庄子集释》，中华书局，1961年，页1067。《礼记正义》卷五一，《十三经注疏》本，中华书局影印，1980年，页1616下。《毛诗注疏》卷一，《十三经注疏》本，页269—270。

并不符合。因为在原来的记载中，人们谈论的并不是文学问题，而是诗、歌、声、律之间的递进关系：

> 帝曰："夔！命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。"夔曰："于！予击石拊石，百兽率舞。"①

显而易见，这是存在于仪式之中的事物关系。仪式之乐是用于通神的，所以这里说"八音克谐"，"神人以和"。根据民族学资料，较原始的祭祀仪式往往葆有图腾崇拜成分，亦即习惯作装扮成动物的舞蹈，所以这里说"百兽率舞"。总之，参考《周礼·春官·大司乐》以下两段话：

> 以乐德教国子：中和，祗庸，孝友。以乐语教国子：兴，道，讽，诵，言，语。
>
> 以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。②

可以判断，"教胄子：直而温"云云，并不是讲思想道德性情方面的陶冶，而是讲"乐德"方面的学习，即学会对仪式语言、仪式音乐作风格把握。而"诗言志，歌永言"云云，讲的是仪式表达，也就是以致鬼神、和邦国、悦远人、作动物为目的的表达。这里既不存在作为历史文献的诗歌，也无须表现与政教相联系的人生态度与理想抱负。

其实，理解"诗言志，歌永言"这句话，最关键的环节是确认"诗"在其产生之初的本来内涵。马银琴曾经论证：在周初及更早的时候，"诗"指的是用于谏刺的讽诵之辞，"歌"指的是用于颂赞仪式的歌唱

---

① 顾颉刚，刘起釪《尚书校释译论》，中华书局，2005 年，页 192。该书页 334 云：此节"叙述舜践位后的政治活动，唯任命官吏并加以诰诫及考绩"。

②《周礼注疏》卷二二，《十三经注疏》本，页 787 下—788 上。

之辞。《诗经》作品中的“正”“变”二分，可以理解为颂赞之辞和怨刺之辞的二分，其本质则是仪式乐歌和讽谏之辞的二分。换句话说，被郑玄称为“诗之正经”的那部分作品，它们本来就是用于仪式上的记诵、祝祷和颂赞的；相反，从“诗”字最早的用例看，也从它的字形结构（从言从寺，即从言从持）看，“诗”代表的是规正人行、使之有法度的言辞[①]。由此可见，“诗”和“歌”的区别，在西周初年，乃相当于国子之辞和乐工之辞的区别。从《周礼》“以乐语教国子：兴，道，讽，诵，言，语”这句话看来，“诗”是“乐语”，是一种朗诵的言辞。

事实上，“诗”之古义，也就是诵辞。这一古义保存在《汉书·艺文志》当中。《汉志·六艺略》在《诗》小序中说到：“《书》曰：‘诗言志，歌咏言。’故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”[②]在这里，“诗言志”的“诗”，被明确解释为“诵其言”。

“诵其言谓之诗”这句话，似乎被过去的研究者有意忽略了；但理解它却并不是难事。因为，如果我们把诗看作一种语言艺术，那么，朗诵便是最重要的艺术语言。按古人的理解，所谓艺术语言也就是非日常的语言；而在所有非日常的语言（各种形式的歌唱和朗诵）当中，朗诵最接近日常语言，是最容易被人理解的语言。由于这个原因，朗诵在通神仪式中得到广泛应用。从民族学资料看，这种语言包括记诵，即讲述史诗，壮族称“末论”；包括念诵，即吟读经文，羌族称“木吉卓”；包括祝诵，即经咒，在布依族中有“解帮经”、“祭祀经”等项目；也包括告诵，即主持仪式时的宣示和面向神灵的通告。根据《周礼》，国子们所学习的仪式“乐语”，有兴（起兴）、道（道古）、讽（背文）、诵（吟诵）、言（宣告）、语（答述）等品种[③]。而从满族的《祭祀全书巫人

---

① 马银琴《〈诗经〉中的歌与诗》，《两周诗史》，社会科学文献出版社，2006 年，页 8—18。

②《汉书》，中华书局点校本，1960 年，页 1708。

③《周礼·春官·大司乐》郑玄注：“兴者，以善物喻善事。道读曰导；导者，言古以剀今也。倍文曰讽，以声节之曰诵，发端曰言，答述曰语。”孙诒让《周礼正义》，中华书局点校本，1987 年，第 7 册，页 1724。

诵念全录》看，仪式朗诵用于还愿、背灯祭、跳神、祭祖宗、换锁、跳舞、送净纸等项目，是巫师最重要的技能[①]。

另外，种种资料表明，“诗言志”的“言”字，也是仪式朗诵的产物。前文说到，它代表一种“乐语”。而根据语言学资料，这种乐语既有直言宣告的特点，又有激荡发声的特点[②]。在甲骨文中，“言”字与“告”字形近，用为祭名，即告祭。徐中舒等人解释说：“甲骨文告、舌、言均象仰置之铃，下象铃身，上象铃舌，本以突出铃舌会意为舌。古代酋人讲话之先，必摇动木铎以聚众，然后将铎倒置始发言，故告、舌、言实同出一源，卜辞中每多通用。”[③]这就是说，“诗”和“言”都指仪式上的艺术语言，其间差别只是泛称（泛指诵辞）、专称（特指直言宣告之乐语）的差别。

综合以上，可以得出一个结论：《尚书·尧典》所说的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”这段话，应当作如下理解：

> 什么是“诗”？诗是心志发为朗诵；
> 什么是“歌”？歌是把朗诵的声调加以延长；
> 什么是“声”？声即曲调，是对歌声的模仿；
> 什么是“律”？律即乐律，是对曲调加以调和。

这一理解和通常的理解不同。在它看来，这段话讲的是仪式上的语言和音乐，而不是一般意义上的文学和音乐。“诗”、“歌”、“声”、“律”这四种事物，是处在同一个逻辑平面的事物，而不是文体、表演

---

① 参见《〈祭祀全书巫人诵念全录〉译注》，奇车山译，载《满语研究》1997 年第 1 期至第 3 期。

②《说文解字·言部》：“直言曰言，论难曰语。”《说文解字注》，上海古藉出版社影印本，1988 年，页 89 下。《释名·释言语》：“言，宣也，宣彼此之意也。”《释名疏证补》，上海古籍出版社影印，《清疏四种合刊》本，1989 年，页 1044 下。《经籍籑诂·元韵》引《封氏闻见记》：“气激于喉中而浊，谓之言。”成都古籍书店影印，1982 年，页 191 中。

③ 徐中舒主编《甲骨文字典》，四川辞书出版社，1993 年，页 85—86。

这两个平面的交叉。“诗”、“歌”、“声”、“律”所处的逻辑平面，也就是仪式表演。正是从仪式表演的角度，才可以看到朗诵、歌唱、乐曲、乐律这四种事物的依次递进。因此，“诗言志，歌永言”云云是一个关于艺术史的命题，而未必是美学或文艺学的命题。这一命题的核心意义是：通过读诵、咏歌、奏曲、定律这四者的关系，来说明音乐文学事物在发生学上的关系。

二、诵和作家文体的形成

以上论证表明，“诗言志，歌永言”是通过仪式朗诵而建立的概念。这意味着，“诗”之所以成为一种文体的名称，是同朗诵相关联的。

“诗”和朗诵的相关，缘于一个历史悠久的传统，这就是上文说到的巫祝的传统。《周礼·春官》说以乐语教国子、以“六诗”教瞽蒙[①]，事实上便讲到了这一传统及其赖以建立的某种古老的分工。此即在各种远古仪式上，巫师掌祝诵、瞽蒙掌歌舞的分工。这一分工，也可以理解为知识分子与乐工艺人的分工。前文说到，《诗经》作品中的“正”“变”二分，隐藏了仪式乐歌与讽谏之辞的二分。这意味着，“诗”与“歌”的分别，乃反映了国子之辞与乐工之辞的分别。如果说仪式乐歌是属于瞽蒙的表述方式，那么，仪式朗诵便是属于巫师、国子及其他知识分子的表述方式。《诗·大雅·烝民》说：“吉甫作诵，穆如清风。”《大雅·崧高》说：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好。”《小雅·节南山》说：“家父作诵，以究王讻。”这些诗句，反映了早期诗人同朗诵的内在关联。

在先秦时代，“诗”之所以具有“诵”的涵义，原因是士大夫们主要

---

①《周礼·春官·大师》：“教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。以六德为之本，以六律为之音。”《周礼·春官·瞽蒙》：“掌九德、六诗之歌，以役大师。”《十三经注疏》本，中华书局，1980 年，页 796 上—中，797 中。

用诵的方式来传述诗。我在《诗六义原始》一文中曾经论证：“六诗”中的“风”和“赋”，分别指的就是本色的讴歌和使用雅言的朗诵[①]。“风”主要是民间的行为，“赋”则主要是士人或乐师的行为。如果说“风”的对象是民间歌谣，那么，“赋”在很大程度上便意味着采取风歌的素材，而改用雅言来传诵。这也就是刘向所说的“不歌而诵谓之赋”[②]。这种“不歌而诵”，在春秋期间成为广泛流行的外交方式，形成了“赋诗言志”的风尚；而其结晶，则是“赋”这一文体。《汉书·艺文志》说：“春秋之后，周道寖坏，聘问歌咏不行于列国，学诗之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。”[③]这就是说：赋产生于“学诗之士”把他们所专长的吟诵（“诗”）变成了新文体，亦即赋。因此可以说，“诗”的传统也就是朗诵的传统；中国作家文学的产生，其标志便是作为新诗的辞赋的产生。

从汉代记录看，文人的讽诵之法有很大的势力。《史记》记载，贾谊少年之时“以能诵诗、属书闻于郡中”[④]。《汉书》则说：王褒侍太子之时，须“朝夕诵读”种种文辞，而太子则“喜褒所为《甘泉》及《洞箫颂》，令后宫贵人左右皆诵读之”[⑤]。诵似乎是当时最重要的学习方式，所以《汉书》说东方朔“十六学诗书，诵二十二万言”[⑥]。诵也是传述民歌的一种技能，所以《汉书·礼乐志》说武帝立乐府，所采赵、代、秦、楚之讴皆用于“夜诵”；又说哀帝时乐府给祠南郊的人员中有“夜诵员五人”[⑦]。特别是，汉代人喜欢在对比的意义上谈论诵和歌，例如《东观汉纪》说：“熹平四年正月中，出云台十二门新诗，下大予乐官习

---

① 王小盾《诗六义原始》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年，页 213—309。

②《汉书》卷三〇《艺文志》：“传曰：不歌而诵谓之赋。”中华书局点校本，页 1755。

③ 同上，页 1756。

④《史记·贾谊传》，中华书局点校本，1959 年，页 2491。

⑤《汉书·王褒传》，中华书局点校本，页 2829。

⑥《汉书·东方朔传》，中华书局点校本，页 2841。

⑦《汉书·礼乐志》，中华书局点校本，页 1045，1073。

诵，被声，与旧诗并行者，皆当撰录，以成《乐志》。”[①]在这里，“习诵”既和“被声”对立，又和“旧诗”并行，诵显然被看作文人传述诗的主要方式。

关于诵之成为文体，最重要的一件记录是《汉书·艺文志·诗赋略》。《诗赋略》分各种文学作品为五类，其中四类是代表诵的“赋”，末一类才是代表新歌的“歌诗”。为什么说“歌诗”是新歌的代表呢？只要对《汉书·艺文志》所著录的28家歌诗加以考订，就可以知道其中道理。在《汉书·艺文志》当中，“歌诗”是同赋相区别的；就此而言，它是用于歌唱的文学，是服务于宫廷礼仪的乐府歌辞。“歌诗”又是同“六艺略”中的“诗”、“乐”相区别的；就此而言，它是采用当时的流行曲调（而非周代古曲）的音乐与文学。概括起来说，它是在古代雅乐传统影响下形成的汉代特色文学，既包括为建立祭祀、燕飨礼仪而创作的新歌诗，也包括按古代采诗习惯辑编的传统歌诗。

《汉书·艺文志》所载“歌诗”共有28家，其中前8家是“颇造新哥”的作品，后20家是“颇杂讴谣”的作品[②]。从前一部分看，汉代歌诗是由帝王、朝臣、贵族制作的。它之被称作“诗”，这是很有意思的一件事。这说明，在当时人看来，“诗”是属于上等人的文体。这一看法，是对先秦人的诗观念——“使公卿至于列士献诗”之观念——的继承。但人们却加了一个修饰词，称之为“歌诗”。这又是为什么呢？在我看来，这是因为“诗”的音乐性质变了：上古是诵辞，汉代是歌辞。这样一来，《汉书·艺文志·诗赋略》中的诗、赋两分，同《尧典》时代的诗、歌两分相比，就成了性质不同的两组关联词。我们知道，这是由时代变迁造成的，其间关系可以用以

---

① 《东观汉纪》卷五《乐志》，中州古籍出版社点校本，1987年，页159。

② 《宋书·乐志》：“汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已，商周雅颂之体阙焉。”中华书局点校本，1974年，页550。《隋书·音乐志》：“武帝裁音律之响，定郊丘之祭，颇杂讴谣，非全雅什。”中华书局点校本，1973年，页286。

下一表来表示：

	朗诵文学	歌唱文学
周代	诗(诵其言)→	歌(咏其声)
汉代	赋(不歌而诵)	←诗(歌诗)

通过这份图表，可以理解中国文学史上的一些大问题：

(一) 在中国韵文文体形成史上，有一个基本对立，即朗诵和歌唱的对立。它是依靠巫师与瞽蒙的分工，或者说知识分子与乐工艺人的分工，而建立起来的。

(二) 正因为这样，这一对立在不同时代均有其表现。在周代，它表现为"诗"与"歌"的对立；在汉代，它表现为"赋"与"歌诗"的对立。作为对这种二分传统的继承，在魏晋南北朝时代，有"诗歌"(徒诗)与"乐府"的对立；在唐代，有"声诗"(诗而声之)与"曲子"(因声度词)的对立。

(三) 作为一种文体的"诗"，便是在这一对立过程中形成的。它最初表现为巫师的仪式诵辞，亦即表现为对日常语言的美化——所以说"诗言志"。后来，它表现为士大夫们所熟悉的一种语言艺术，所以在周代用于讽谏，并由此产生了某种制度或制度理想，这就是所谓"自王以下，各有父兄子弟以补察其政，史为书，瞽为诗(杜预注：为诗以风刺)，工诵箴谏，大夫规诲，士传言，庶人谤"[①]，或者说"天子听政，使公卿至于列士献诗(韦昭注：献诗以风也)，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，蒙诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之"[②]。当乐工把讽谏之诗采入仪式，配为音乐的时候，也就有了被称作"变风"、"变雅"的仪式乐歌，这也就是下图第三阶段的"歌"：

---

①《左传·襄公十四年》，《十三经注疏》本，页1958上—中。

②《国语·周语上》，上海古籍出版社，1978年，页9—10。

	诗	歌
第一阶段	仪式诵辞	仪式乐歌
第二阶段	讽谏之辞(《诗》之变)	颂赞之辞(《诗》之正经)
第三阶段	合正、变两部分用于语教和德教,为"不歌而诵"之诗,即士大夫之诗	合正、变两部分用于仪式,为"歌诗三百"、"舞诗三百"之"诗",即乐工之辞

换句话说,当"诗"和"歌"完成了它们的分立与合流的过程之时,"诗"这一文体也就产生出来了。

(四)从以上角度看,"赋"是"诗"的流变。班固说"赋者古诗之流";李善说"毛诗序曰'诗有六义焉,二曰赋',故赋为古诗之流也"[①]。这两句话的涵义是:作为文体的"赋",来源于作为"诗"的一种传述方式(朗诵)的"赋"。可见"诗"和"赋"都是因为同"歌"相对而呈现其特质的。它们的区别在于:"诗"在内容上不同于"歌",是巫师或士人之辞;"赋"在形式上不同于"歌",是把"歌"的内容改用朗诵的方式来表述。因此,赋意味着一种新的创作方式。当这种专属于士人的创作方式独立出来,赋也就成了专属于文人的一种文体。

(五)到汉武帝建立乐府,那些用于仪式的新乐歌,便用两种方法制作出来。如前文所说,一种叫作"颇造新哥",另一种叫作"颇杂讴谣"。虽然制作路线不同,但它们都模仿了作为周代仪式乐歌的"诗"的形式,所以叫做"歌诗"。也就是说,"歌诗"一名标志了"诗"这一文体概念的形成。

总之,在汉代产生了两种作家文学的文体,一是赋,二是诗。刘向、班固等人所建立的"诗赋略",可以看作对这种文体运动的总结。从文学史的角度看,这两种文体是经由不同的路线形成的。赋来自对民歌的整理,也就是把方言文学变成了雅言的文学,或者说典范的文学;诗来自对仪式语言的运用,也就是把巫师文学变成了士人文学,或者说把

---

① 班固《两都赋》及注,见《文选》卷一,中华书局影印本,1977年,页21上。

面向神的文学变成了面向人的文学。因此，《汉书·艺文志》所显示的“诗”与“赋”的对立，是一种源于上古的对立，具有文化传统的意义。

三、中古音乐创作的两条路线

以上这段话，说到了文体形成的两条路线。一是“诗言志，歌永言”的路线，亦即从语言文学转变成音乐文学的路线，其结晶是被称作“诗之正经”的那些作品；二是“不歌而诵”的路线，亦即从音乐文学转变成语言文学的路线，其结晶是包括“变风变雅”、“失志之赋”在内的那些怨刺作品。这两条路线的共同点在于：它们都是以语言文学为依归的。从第一条路线转移到第二条路线，原因是出现了“周道寖坏”这一历史事件。

到汉魏之际，又出现了一个具有里程碑意义的事件。这就是以“铜雀台”为名的新的乐府机构的建立；与此相应，以“清商”为名新的俗乐进入了宫廷[①]。上述两条路线的对立于是有了新的表现方式，即表现为“因声造歌”、“因诗成调”二者的对立。按当时的乐府音乐主要有三宗，一是来自“汉世街陌谣讴”的“乐章古词”，二是“晋宋以来，稍有增广”的“吴哥杂曲”，三是“魏世三调哥词”。《宋书·乐志》对这三批音乐有过以下评论：

> 凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。[②]

这里便说到了两条路线的对立：其一是“始皆徒哥，既而被之弦管”的路线，用于改造“汉世街陌谣讴”和“吴哥杂曲”；其二是“因弦管金石，

① 参见王运熙先生《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》，《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006年，页187。

②《宋书》卷一九，中华书局点校本，页550。

造哥以被之"的路线,用于发展"魏世三调哥词"。前者继承了"诗言志,歌永言"的传统,后者则代表了一种新的文化。这种对立,是在"魏世"正式登上历史舞台的。

为什么说"因弦管金石,造哥以被之"属于新的文化呢?这是因为,正是从"魏世"——准确地说,从曹氏建铜雀台之时(建安十五年)[①]——开始,一系列前所未有的新事物产生了:在传统的以弹唱相和为特征的"弦歌"之外,产生了"歌弦",即歌与乐完全配合的乐歌;在传统的歌舞之外,产生了"大曲",即由艳、曲、趋、乱结合而成之曲,亦即器乐、歌乐、舞乐混合编组之曲[②]。这样一来,"因弦管金石,造哥以被之"就不仅有了基本条件,而且有了迫切需要——于是成为风尚。从音乐史的角度看,这实际上是一场大变动的先声。一百年以后,出现了一场席卷整个北部中国的大动乱。来自西方和北方的若干民族,先后在中原建立起了近二十个政权。丝绸之路空前活跃,西域地区的歌舞通过佛教流传、商业贸易以及战争、进贡、王氏婚嫁等不同途径进入中土。中国于是出现了大批新的来自非汉语地区的艺术歌曲,出现了对新型汉语歌辞的呼唤。这样一来,在唐代便出现了李清照所说的"乐府、声诗并著"[③]的局面。这里的"声诗",指的是"诗而声之",亦即按采诗入唱方式配乐的歌辞;这里的"乐府",指的是乐工之辞,亦即按因声度词之法创作的"曲子辞"。它们实际上在新的形势之下展示了两种文化传统的对立:前者代表了"诗言志,歌永言"的传统,即先诗后乐的传统;后者则代表了另一个传统,即先声后辞的传统。下文将要谈到,后一传统是同西域民族的音乐、同依新曲写

---

① 《三国志》卷一《魏书·武帝操》:"建安十五年……冬,作铜雀台。"中华书局点校本,页32。

② 参见王小盾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》,载《中国文化》第3辑,三联书店,1990年12月。

③ 《苕溪渔隐丛话》后集卷三三:"李易安云:'乐府声诗并著,最盛于唐开元天宝间。……自后郑卫之声日炽,流靡之变日烦,已有《菩萨蛮》、《春光好》、《莎鸡子》、《更漏子》、《浣溪沙》、《梦江南》、《渔父》等词,不可遍举。'"人民文学出版社,1962年,页254。

作歌辞的风尚相联系的。

关于这样两个传统的对立，唐代人作过许多表述，例如：

> 孔颖达《诗大序疏》：“原夫作乐之始，乐写人音。人音有小大高下之殊，乐器有宫徵商羽之异，依人音而制乐，托乐器以写人。是乐本效人，非人效乐。但乐曲既定，规矩先成，后人作诗，谟摩旧法，此声成文谓之音。”
>
> 元稹《乐府古题序》：“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调。斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。”①

这就是说，对于“声诗”、“乐府”这两种传统，孔颖达表述为“乐效人”、“人效乐”的分别，元稹则表述为“选词以配乐”、“因声以度词”的分别。孔颖达是初唐人，是从经学角度讨论辞、乐关系的，他的立场是“诗言志，歌永言”的立场；但他已经指出了一个新传统的存在。元稹与此不同，其立场明显是“因声以度词，审调以节唱”。为什么会这样呢？这不光因为元稹是从“乐府”角度来讨论问题的，而且因为他生活在中唐。元稹的理论表明：在中唐之时，“因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度”的“歌、曲、词、调”，已经成为音乐文学的主体了，成为新的风尚了。

为了理解元稹的理论，我们有必要谈谈“曲子”。曲子也就是隋唐五代的流行歌曲。它不同于谣歌，而经过乐工伎人加工，是有调名、有固定曲度的音乐作品；它也不同于前代的相和歌、清商曲，而吸收了来自胡乐的曲体因素和节奏乐器的因素，具有结构规整、节奏鲜

---

①《毛诗正义》，《十三经注疏》本，第 270 页上。《元稹集》，中华书局，1982 年，页 254。

明的特点。它的数量很大,《教坊记》著录盛唐教坊小曲 278 曲,《唐会要》著录天宝大乐署所订曲名 253 曲[①],南卓《羯鼓录》著录盛唐羯鼓之曲 131 曲,《乐府杂录》著录中唐曲名 13 曲。据初步统计,隋唐五代所传新乐曲,可考者达一千之数,其中有传辞者近 250 曲。花蕊夫人《宫词》所谓"太常奏备三千曲",并非虚言。

曲子赖以生存的音乐文化土壤,人称"隋唐燕乐"。隋唐燕乐区别于此前清乐的特点,是汇聚了多种音乐成分,包含了丰富的旋律——特别是来自西域的热烈奔放的新旋律。这批旋律进入中土之后,往往脱离了原有的外语歌词,而向使用汉语的民众呼唤新词,造成了因声度词的风尚。其成果,若从音乐角度看,那么是造就了强烈的"曲子"观念和"拍"的观念[②];若从文学角度看,那么是造成了见于《云谣集》、《尊前集》、《花间集》、《乐府诗集·近代曲辞》等曲子辞集的一批迥异于传统五言体、七言体的长短句诗,是造就了被后世称作"词"的新文体;而若从文化角度看,那么它便意味着,一个新的传统——诗不言志、歌不永言的传统——在这时已经稳固地建立起来了。

四、"诗言志,歌永言"思潮在宋代的复兴

把"诗言志,歌永言"称作文化传统,认为它同"因声以度词"之法

---

① 此据《乐府诗集》卷七九"近代曲辞"小序,云:"凡燕乐诸曲,始于武德贞观,盛于开元天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲、云韶乐二十曲。"中华书局,2007 年,页 1107。

② 例如,在敦煌写本中,至少有 38 种曲子作品、曲子乐谱或曲子辞集(包括《云谣集杂曲子》、《曲子》、《御制曲子》、《曲子浣溪沙》、《慢曲子西江月》),特别标明为"曲子"或"曲"。教坊曲名有《十拍子》、《八拍子》、《八拍蛮》,王建、元稹、白居易等人的诗中频繁出现"残拍"、"破拍"、"趁拍"、"入拍"等节奏用语,曲子因节拍的区别分为急曲子和慢曲子,刘禹锡《和乐天春词》明确说"依《忆江南》为句"。参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第二章《隋唐燕乐》、第三章《曲子》,中华书局,1996 年,页 11—52,53—122。

的冲突是文化传统的冲突，其中的道理，在宋代可以看得比较清楚。因为在宋代出现了一连串响亮的声音，其主旨是反对以诗就乐的“曲子”传统，而主张歌以永诗、声以依歌的“永言”传统。以下六段言论是其代表：

（一）公元1067年，北宋神宗即位，王安石以翰林学士兼侍讲、同中书门下平章事等身份，在政治上、文学上发挥重要影响。其“诗言志歌永言”理论云：“古之歌者，皆先有词，后有声，故曰‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’。如今先撰腔子，后填词，却是永依声也。”①

（二）神宗元丰二年（1079），太常礼院主簿杨杰上言大乐七事，首先一事即所谓“歌不永言”云云。他说：“盖歌以永诗之言，五声以依歌之咏，阳律阴吕以和其声，金石丝竹匏土革木八音克谐，无相夺伦，然后神人以和也。若夫歌不永言，声不依咏，律不和声，八音不谐，而更相夺，则神人安得和哉？……伏请节裁烦声，以一声歌一言，遵用永言之法。且诗言人志，咏以为歌，五声随歌，故曰依咏；律吕协奏，故曰和声。先儒云：依人音而制乐，托乐器以写音，乐本效人，非人效乐——此之谓也。”②

（三）南宋高宗绍兴四年（1134），飨明堂，国子丞王普倡言雅乐歌辞复古，云：“盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。乞复用古制。”据记载，这番言论得到普遍响应——“寻皆如普议”③。

（四）绍兴十九年（1149），王灼在成都碧鸡坊妙胜院编成《碧鸡漫志》。此书卷一论歌辞之始，云：“故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定

---

①《侯鲭录》卷七，中华书局点校本，2002年，页184。

②《历代名臣奏议》卷一二八《礼乐》，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社影印，第436册，页565下—566上。

③《宋史》卷一三〇《乐志》，中华书局点校本，页3030。

音节，乃制词从之，倒置甚矣。……今人于古乐府，特指为诗之流，而以词就音，始名乐府，非古也。”①

（五）绍兴二十四年至二十七年间（1154—1157），吴曾编成《能改斋漫录》。其中评论“开元天宝间君臣相与为淫乐”之事云：“明皇尤溺于夷音，天下熏然成俗。于时才士，始依乐工拍担之声，被之以辞。句之长短，各随曲度，而愈失古之‘声依永’之理也。”②

（六）公元1162年，孝宗即位，朱熹的讲学事业也进入盛期。《朱子语类》记其关于“诗言志，歌永言”的解释说：“古人作诗，只是说他心下所存事。说出来，人便将他诗来歌。其声之清浊长短，各依他诗之语言，却将律来调和其声。今人却先安排下腔调了，然后做语言去合腔子，岂不是倒了！却是永依声也。古人是以乐去就他诗，后世是以诗去就他乐，如何解兴起得人。”《晦庵集》又载其答陈体仁书信云：“诗之作本为言志而已。方其诗也，未有歌也；及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”③

以上这些说法，得到齐声呼应，显然是一个来势凶猛的思潮。这一思潮并且有逐步增强的趋势——如果说北宋时期它主要属于雅乐理论，那么，到绍兴十九年以后，它便进入词曲学而成为俗乐理论。从文化角度看，它们反映了11世纪、12世纪之交华夏正统观念的兴盛。而从音乐角度看，它们有明显的动机，即反对渊源于“胡夷里巷之曲”的“今曲子”——王安石称作“今先撰腔子后填词”，王灼称作“以词就音”的“今乐府”，吴曾则称作“夷音”和“拍担之声”，认为它盛于唐明皇之时。综合这两方面，可以说，宋代的“诗言志，歌永言”理论，既有现实的目标，也有深刻的内涵。其目标即是对隋唐燕乐曲子

---

①《词话丛编》据《知不足斋丛书》本校录，中华书局，1986年，第一册，页73。

②《古今事文类聚》续集卷二四引《能改斋漫录》，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社影印，第927册，页442上；又《能改斋漫录》，上海古籍出版社，1960年，下册页537。

③《朱子语类》卷七八，中华书局点校本，1986年，页2005。《晦庵集》卷三七，文渊阁《四库全书》本，第1144册，页62上。

之风尚，以及沿袭此风的“雅歌都废……尽新声”[1]的局面，提出反拨。其内涵则在于：作为“夷音”、“里巷之曲”的对立物，它是华夏传统和文士传统的象征。由此可以探知“诗言志，歌永言”思潮得以产生的缘由：表面上看，它是强调人声在音乐中的地位，反对“烦声”和“乐工拍担之声”；而究其实质，是强调文人雅士在音乐文学活动中的主导地位。也就是说，诗与声孰先孰后，在宋代人的看法中，乃代表“才士”与“乐工”的孰先孰后，代表华夏传统与戎夷传统的孰先孰后。

宋代这种“诗言志，歌永言”的理论，是明显有别于唐代的主流认识的。为什么会这样？原因是，音乐文化的形势变了。唐代是“乐府、声诗并著”的时代，而到宋代，“乐府”、声诗两者则产生了分离。其中一个表现是声诗自高身份，不用“今曲子”之歌调。据统计，宋代声诗（诗体歌辞）约有三千首，所借之腔仅《阳关》、《竹枝》、《柳枝》、《小秦王》、《瑞鹧鸪》、《木兰花》、《鹧鸪天》等少量流行曲[2]。另一个表现是出现了“旧声”和“新声”的分离。苏轼所谓“新声坐使旧声阑”[3]，《乐府余论》所谓“中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声”[4]，李清照所谓“有柳屯田永者，变旧声，作新声，出《乐章集》，大得声称于世”[5]，说的都是这种情况。旧声即唐代曲子，多为短调小令；新声则是词家所作新歌，多为长调慢曲[6]。柳永《乐章集》载词二百余首，三

---

① 语见柳永《玉山枕》词，载《乐章集》，上海古籍出版社影印朱祖谋《彊村丛书》本，页 605。一本“雅歌”作“雅欢”，见《乐章集校注》，中华书局，1994 年，页 208。

② 杨晓霭《宋代声诗研究》，扬州大学博士学位论文，2003 年打印本，页 51—60。

③ 苏轼《虞美人》，载《东坡词》，《四库全书》本。一本作“怨声坐使旧声阑”，见上海古籍出版社影印《彊村丛书》，页 1004。

④《词话丛编》，中华书局点校本，1986 年，页 2499。

⑤《苕溪渔隐丛话》后集卷三三，人民文学出版社点校本，页 254。

⑥ 据考证，柳永“变旧曲作新声”的主要方法是改短调小令为长调慢曲，例如变李煜《浪淘沙》54 字为《浪淘沙慢》133 字，变晏殊《雨中花》54 字为《雨中花慢》100 字，把《抛球乐》、《女冠子》、《倾杯乐》、《定风波》、《木兰花》、《长相思》等小令衍为长调。参见陶尔夫、诸葛忆兵《北宋词史》，黑龙江人民出版社，2005 年，页 230；徐安琪《唐五代北宋词学思想史论》，人民文学出版社，2007 年，页 172—173。

分之二以上是慢调长词。各种词律词谱书所载唐宋词调,其间在篇制上也有明显对比。这一点,反映音乐风尚有了很大的改变[①],已进入"蓄意新词轻缓唱"[②]的时代。

实际上,最根本的改变是:到宋代,旧声的乐调退出知识层的日常生活。词之曲谱基本上失传,变质成为依调填词之范式,知识阶层遂同词乐日渐隔膜。正因为这样,在南北宋之交,随着词乐旧声再次沦丧,"诗言志,歌永言"思潮从雅乐领域进一步侵入了词曲创作。张炎对这种情况的表述是:"因填此解,惜旧谱零落,不能倚声而歌";"有善歌而无善听……倾耳者指不多屈"[③]。在这种情况下,只有极少数好乐之词家采俗乐创制了新声。从姜夔的情况看,其创作方法主要有四,一是采大曲旧声,二是采乐工新曲,三是采他人歌谱,四是"初率意为长短句,然后协以律"[④]。故《宋词纪事》所载故事,大多是歌唱乐工"新声"、"新腔"的故事,少数是歌唱词家"新翻曲"的故事,而歌唱唐代旧乐者百无一见[⑤]。这也就是说,"旧声"和"新声"的区别,可以理解为无曲度和有曲度的区别。与之相对应,在宋代词学史上遂出现了新的分野——词家(或曰唱诗家)和曲家的分野。词家是无曲度可以遵循,仅依文字谱作词的人物;曲家则是善"度曲",能制"新声"的人物。杨缵说:"自古作词,能依句者已少,依谱用字者百无一二。"[⑥]这说的是宋代词家日见其多、曲家日见其少的情形。

宋代词史上的苏轼现象,正是说明上述情形的好例。关于苏轼,李清照有一个著名的批评,云:"至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻,学际天人,作为小歌词,直如酌蠡水于大海,然皆句读不葺之诗尔。又往往

① 沈曾植《菌阁琐谈》:"五代之词促数,北宋盛时啴缓,皆缘燕乐音节蜕变而然,即其词可悬想其缠拍。"《词话丛编》,第4册,页3607。

② 语见赵长卿《临江仙·赏兴》,载《全宋词》,中华书局,1965年,页1789。

③ 张炎《西子妆慢序》、《意难忘序》,载《山中白云词》,中华书局点校本,1983年,页36,72。

④ 夏承焘《姜夔的词风》,载《月轮山词论集》,中华书局,1979年。

⑤ 唐圭璋《宋词纪事》,上海古籍出版社,1982年。

⑥ 杨缵《作词五要》,《词源》附载,《词话丛编》本,页268。

不协音律者，何邪？”[1]这句话，意思是苏轼等人只能采用作诗的方法作词。如果采用词家和曲家的分野标准，那么这句话是容易理解的。它实际上是说：苏轼等人只能采用唱诗的方法唱词，而不擅于曲家的“唱曲”。苏轼自己也认为：他“讴歌”“唱曲”皆不如人[2]。我们现在知道，唱诗和唱曲的区别，并不在于歌辞为齐言近体或为长短句，而在于“以乐去就他诗”或“以诗去就他乐”。

从各种记录看，苏轼的确是擅长“以乐去就他诗”的词家。比如被认为“对倚声作词下过很深的功夫”[3]的“檃括”之法，即是以乐就诗之法。“檃括”也就是将一篇作品改成体制不同的另一首诗词。表面上看，“檃括”往往依调，颇像因声度词；但其实质却不是这样。苏轼《哨遍·为米折腰》词序云：“陶渊明赋《归去来》，有其词而无其声。……乃取《归去来》词，稍加檃括，使就声律，以遗（董）毅夫，使家僮歌之。”又《水调歌头·昵昵儿女语》词序云：“建安章质夫家善琵琶者乞为歌词，余久不作，特取退之词，稍加檃括，使就声律，以遗之。”[4]可见苏轼所作的只是“使就声律”——使之协合文辞格律；其辞则由善歌、善琵琶的家僮“歌之”。这种作法，仍然是唱诗家的作法，属于“诗而声之”。从当时人的评价及其效果看，“稍加檃括”只能说是游戏性的填词[5]。

苏轼的“檃括”作品，此外还采用了声诗的方式。例如他所作的

---

① 李清照语，见《苕溪渔隐丛话》后集卷三三，页 254。

② 苏轼《东坡续集》卷五载《与子明兄》：“记得应举时，见兄能讴歌，甚妙；弟虽不会，然常令人唱为何词。”《苏东坡全集》，中国书店影印世界书局本，1986 年，下册，页 160。《苕溪渔隐丛话》前集卷四二引《遁斋闲览》：“苏子瞻尝自言平生有三不如人，谓着棋、饮酒、唱曲也。然三者亦何用如人？子瞻之词虽工，而多不入腔，正以不能唱曲耳。”页 284。

③ 张志烈《苏轼作品中的音乐世界》，载《首届宋代文学国际研讨会论文集》，复旦大学出版社，2001 年，页 347。

④《东坡乐府》，上海古籍出版社点校本，1979 年，页 15，6。

⑤ 参见徐胜利《檃括：宋词独特的创作方法》，载《鄂州大学学报》12 卷 4 期，2005 年 7 月。

《挽歌》,改白居易《寒食野望吟》而成,即把五七言诗改为七言八句,改毕交郭生歌唱。据《东坡志林》,它是"每句杂以散声"而歌的[①]。这明显是声诗式的歌唱,有腔调而无固定的曲调。

研究者往往认为:苏轼懂音乐,喜欢唱诗,李清照等人对他的批评是没有道理的。但他们没有想到:"懂音乐"是一回事,能撰曲是另一回事。下文将要谈到,所谓琴歌,也就是"咏而歌之"。因此,苏轼所做的那些音乐工作——考证古乐,撰写琴歌,审订格律,歌咏笙箫磬笛,研究《阳关曲》之迭与不迭——所涉及的其实都是书斋"音乐"或声诗传统中的音乐,同流行的曲家创作有很大距离。正如苏轼的"檃括"一样,依王维《渭城曲》之字声作《阳关曲》,其实属于填词;"乃作长短句,以《江城子》歌之",其实属于吟咏;而作《减字木兰花·维熊佳梦》、《水调歌头·明月几时有》、《南歌子·师唱谁家曲》等交付歌唱,则属于以先诗后声之法唱诗[②]。王水照说苏轼的创作意识是"主文不主声",是重视"吟诵腔吻";认为他并不"以应歌为填词目的",相反,目的在于"改变词附属于音乐的地位"[③]。刘石说这种"以词为余事、为小技小道的轻词意识",是埋藏在苏轼思想深处的意识[④]。这些判断是正确的。

总之,宋代的"永言"理论,在本质上是排斥新俗乐的理论,是依据某种典雅文化观而建立的理论。它是在唐乐旧声衰退、宋代新俗乐初兴这一音乐文化背景上产生的。苏轼也是秉承这一文化观的人

---

① 辞见《苏轼诗集》,中华书局点校本,1982年,页2618。事载《东坡志林》卷九,又见《苕溪渔隐丛话》前集卷二一,页140。

②《江城子·梦中了了醉中醒》序:"乃作长短句,以《江城子》歌之。"《减字木兰花·维熊佳梦》序:"(李公择)求歌辞,乃为作此戏之。"又《铁围山丛谈》卷四:"东坡公昔与客游金山……命(袁)绹歌其《水调歌头》……歌罢坡为起舞。"《苕溪渔隐丛话》前集卷五七引《冷斋夜话》:"东坡镇钱塘……尝携妓谒大通禅师,愠形于色。东坡作长短句,令妓歌之。"

③ 王水照《苏轼豪放词派的涵义和评价问题》,载《中华文史论丛》1984年第2辑。

④ 刘石《试论尊词与轻词——兼评苏轼词学观》,载《文学评论》1995年第1期。

物。他站在士大夫的立场上[①]，用独特的创作方法对古来的声诗传统作出了响应。

五、“诗言志，歌永言”理论的文化本质

苏轼重视吟诵腔吻的倾向，联系于以下事实：声诗传统来源于文人的吟诵传统。资料表明，宋代理论家们排斥“今曲子”，排斥新俗乐，却并未全面否定音乐；他们用以取代曲子和俗乐的是吟诵音乐。当旧声乐调退出知识层的日常生活之时，在宋代出现了另一种风尚，即文人吟咏的风尚。正是在这一基础之上，宋代声诗理论强调“声依永”。苏轼《书传》说：“乐声升降之节，视人声之所能至，则为中声，是谓声依永。”[②]这话的意思是：作为音乐理想的“中声”，产生于以乐声依从吟咏。沈括《梦溪笔谈》说：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。……今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗。……今人则不复知有声矣：哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”[③]这话的意思是：《阳关》、《捣练》等声诗歌曲，所依循的正是古来的吟咏传统。由此可见，宋代的文人吟咏既支持了声诗理论，也为声诗增加了新的内容。

一般来说，吟咏和歌唱的区别在于：吟咏是表述“文”的艺术，其抑扬舒促依从字声；歌唱是表述“声”的艺术，其旋律和节奏依从歌唱者的习惯。沈括批评“今人不复知有声”，说他们“哀声而歌乐词，乐声而歌怨词”。其实这种“不知有声”的情况是通俗歌唱的常态，实质上是“只知有声”。郑樵说过：“诗在于声，不在于义。犹今都邑有新

---

① 参见杨海明《试论苏轼词的充分“士大夫化”》，载《社会科学研究》1989 年第 4 期。

② 苏轼《书传》卷二，《四库全书》本，第 54 册，页 498 下。

③ 胡道静《梦溪笔谈校证》卷五，上海古籍出版社，1987 年，页 232。

声,巷陌竞歌之,岂为其辞义之美哉,直为其声新耳。”[①]正是这种只求声新的情况不被重视文辞的人们所容忍。这样也就产生了对吟咏、对声诗的呼唤。

在唐代,以声诗代表吟咏的情况并不突出,因为那是一个“溺于夷音”的时代。曲子不仅是流行的音乐方式,而且是流行的音乐。文人诗作遂往往以采入曲子的方式而成为声诗。到宋代,这种情况改变了,“旧声”消失,诗入乐曲于是变成诗人吟咏。这两者之间有一个重要区别:曲子之调经过器乐加工,而吟咏之调只是人声。所以宋代的声诗,多是人声之诗。它们既可以称作“吟唱”(无固定腔调),也可以称作“咏唱”(有固定腔调)。从以下记述可以知道,当时人正是把这种吟咏和“歌”一体看待,称其为“声诗”的:

> 王灼《碧鸡漫志》卷一:“永言即诗也,非于诗外求歌也。”
>
> 黄裳《演山居士新词序》:“演山居士闲居无事,多逸思,自适于诗酒间,或为长短篇及五七言,或协以声而歌之。吟咏以舒其情,舞蹈以致其乐。”
>
> 郑樵《通志·乐略·正声序论》:“凡律其辞则谓之诗,声其诗则谓之歌。……凡引、操、吟、弄,虽主丝竹,其有辞者皆可以形之歌咏。”
>
> 陈旸《乐书》卷一一九:“琴之为乐,所以咏而歌之也。”
>
> 《宋史·乐志·诗乐》:“宋朝湖学之兴,老师宿儒痛正音之寂寥,尝择取《二南》、《小雅》数十篇,寓之埙籥,使学者朝夕咏歌。自尔声诗之学,为儒者稍知所尚。”[②]

这就是说,在宋代人看来,吟咏和歌唱之别,可以比拟于声诗与曲子

① 《通志》卷四九《乐略·正声序论》,中华书局影印万有文库本,1987 年,页 626 上。

② 《词话丛编》,页 73;《四库全书》,第 1120 册,页 149 下;《通志》,中华书局影印本,页 626 上;《四库全书》,第 211 册,页 504 下;《宋史》,页 3339。

之别。因此，倡导声诗，可以理解为倡导吟咏——亦即按“歌永言，声依永，律和声”的传统，恢复以诗及其字声为本位的歌唱。

宋代的唱曲，正是一种和吟咏相对立的方式。我们可以从社会、文化两方面来理解这种对立。一方面，根据当时人的描写，唱曲之法流行于都邑巷陌，此即所谓“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”[1]。其法为歌妓所擅，亦即所谓“唱歌须是，玉人檀口……语娇声颤，字如贯珠”[2]。这也就是当时人心目中的词曲“本色”，通常的说法是“叶律”，“使雪儿、春莺辈可歌”[3]。从这一角度看，唱曲有别于士大夫之传统，是属于乐工妓人的语言艺术方式。宋代人批评苏轼等人“非本色”、不协音律，其实是说他们的创作未符合艺妓歌唱之风格。另一方面，资料表明，“唱曲”是一种接受了方言或外来语影响的因声度词，因此，它在形式上有别于主流形态的诗歌，多为长短句，多用仄声韵。例如宋文莹《湘山野录》记载：“范文正公谪睦州，过严陵祠下。会吴俗岁祀，里巫迎神，但歌《满江红》，有‘桐江好，烟漠漠，波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃’之句。公曰：‘吾不善音律，撰一绝送神。’……”[4]这段记载说的就是“唱曲”。其特点在于：所唱为“吴俗岁祀”之歌，流传在使用方言的地区；其歌有“音律”，亦即有曲调；词随曲调唱为长短句，属因声度词；词用仄声韵，即促声结句，有别于汉语诗曼声唱诵的习惯。这四个特点是相互联系的，它表明，唱曲所代表的是一种非汉语雅言的传统。

最近几年，我多次前往韩国，研究了高丽“唐乐”。我注意到一个情况：宋徽宗时期进入高丽的某些歌曲——例如《洛阳春》——在流传过程中发生了改变。比较明显的改变是：现在韩国国立国

---

① 《东京梦华录序》，《东京梦华录笺注》，中华书局，2006 年，页 1。

② 北宋李廌（字方叔）《品令》语，见《碧鸡漫志》卷一，《词话丛编》本，页 79；又《全宋词》，页 637。

③ 刘克庄《翁应星乐府序》：“长短句当使雪儿啭春莺辈可歌，方是本色。”又《跋刘澜乐府》：“词当叶律，使雪儿、春莺辈可歌，不可以气为色。”载《四部丛刊》本《后村大全集》，卷九七、卷一〇九。

④ 《湘山野录》卷中，中华书局点校本，1984 年，页 35。

乐院演唱的《洛阳春》，虽然使用旧谱，保存了宋代旋律，但其句与句之间、段与段之间却没有明显间隔。这和汉族的歌唱传统不同，和宋人所记“歌者不曼其声则少和”[①]的风尚也不吻合。韩国音乐学家李惠求解释说，其缘故在于韩语不重视押韵，造成了“引声”的缺失[②]。李惠求的这一意见是有道理的。因为汉语是分析语，韵部饱满，故有曼声歌唱的传统；而印欧语、阿尔泰语各民族与此不同，故喜用促声。在汉唐之间的汉文文学中，这种情况有诸多表现，例如以下三种表现：

> （一）受“胡语”影响的民歌（较典型的是北朝民歌）有押头韵的倾向；
>
> （二）来自西域的乐曲往往配合长短句辞；
>
> （三）佛教歌辞往往使用仄声韵。

这三种打破汉语诗歌传统的现象，实际上提示了一种非汉语雅言的音乐文学的生长。“曲子”和“唱曲”，就属于这种音乐文学。

在《碧鸡漫志》卷一，有“元微之分诗与乐府作两科”一节。作者王灼是反对这种分科之法的；这一态度恰好表明，声诗理论与“乐府”理论，其区别应当理解为两种音乐文化传统的区别。声诗派主张按汉语雅言诗歌的传统歌唱，此即“歌永言”的传统；乐府派主张按“胡夷里巷之曲”的传统歌唱，这包括“胡语”的传统和方言民歌的传统[③]。通过以上分析可以知道，这是“诗言志，歌永言”理论同“因声以度词”理论的最本质的区别。

---

① 宋祁《宋景文笔记》卷下，《四库全书》本，第 862 册，页 550 下。

② 《韩国과日本에传来된中国音乐의变化》，载《韩国音乐序说》，汉城大学出版部，1967 年。

③ 按照历史语言学的观点，“方言”是一种特殊的民族语，其底层隐藏着被主流民族语覆盖的本土语言成分。因此，作为雅言之外的传统，方言民歌曾被视为特殊的音乐文学资源。吴文英《木兰花慢》所云“素亭共载，到越吟、翻调倚吴声”，即说到这种情况。

以上这个意思，还可以用另一种方式来表达：从实践的角度看，“歌永言”理论与“乐府”理论，反映了宋代音乐文学活动中两个彼此对立的倾向。永言派主张歌永言、声依咏，实质上是维护摛藻之士的艺术习惯和音乐趣味，其依据则是由齐言平韵诗所代表的汉语诗歌曼声唱“字”的传统；“乐府”派主张随曲度，实质上是尊重新的音乐文学的本色方式，其依据则是由燕乐兴盛所造成的异域之“声”的丰富。在唐代，这种对立曾经表现为诗而声之（包括采诗入唱）的“声诗”与因声度词的“曲子”的对立；但人们尚能通过齐言、杂言的对比感受它。到宋代，对立更加细腻了，因而容易被研究者忽视。尽管如此，我们仍然可以通过“撰曲”、“以诗度曲”、“檃括”、“着腔子唱好诗”等方式看到上述对立的存在。一般来说，“撰曲”、“以诗度曲”属于“乐府”派唱曲之法，“檃括”、“着腔子唱好诗”属于“永言”派唱诗之法。而关于词由“填实和、泛声”而来的说法，例如朱熹所谓：

> 古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失却了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句。今曲子便是。①

这其实也是永言派的理论，因为它实质上主张维护齐言平韵诗的体貌，用和声来软化新声对于旧诗体的冲击。

总之，“诗言志，歌永言”这一命题在中国艺术史上的意义，主要是代表了一种同汉语习惯、同文人雅士之生活趣味相联系的文化传统。洛地先生强调“以文化乐”，认为中国歌唱的特点是“文体决定乐体”，亦即“依字声化为乐音旋律”，“以旋律传辞”②。其学说正是对这一传统的反映。尽管此说反映了宋以后“词唱”和昆曲之

---

①《朱子语类》卷一四〇，中华书局点校本，1986 年，页 3333。

② 参见洛地先生新作《“律词”之唱，“歌永言”的演化——将“词”视为“隋唐燕乐”的“音乐文学”，是 20 世纪词学研究中的一个根本性大失误》，载《浙江艺术职业学院学报》第 3 卷第 1 期，2005 年 3 月。

唱的若干特征，但我们却不能以偏概全，否认另一种传统——歌不永言、文不化乐之传统——的存在。事实上，如果没有这一传统，中国的语言艺术，包括各种因声度词的歌唱，也包括在佛教转读影响下形成的新的吟诵风尚，就不会有如此丰富的内容，而“诗言志，歌永言”理论也会像人们通常理解的那样，是一个贫乏的伦理美学的主张。

（原载《文学评论》2009 年第 2 期。发表时有删节，今予恢复）

《文心雕龙》风格理论的《易》学渊源

提要:《文心雕龙》的风格理论体系包括十个范畴。其中作为美学理想的范畴是“风骨”和“隐秀”,作为基本风格类型的范畴是《体性》八体。作者刘勰是参照《周易》数理来阐明这些范畴及其相互关系的。其中“隐秀”、“风骨”相当于阴、阳二仪,所以在书中作了专篇论述;其中“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”八体则分别对应于“乾”、“坤”、“震”、“艮”、“兑”、“离”、“巽”、“坎”八卦,所以统一列入《体性》篇。“雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖”的分组关系表明,刘勰构建风格学体系之时,是以文王八卦序列为模型的;而其理论基础,则是主要由《周易》表述的古代宇宙哲学。

一、缘　起

20 世纪 80 年代,学术界曾经对《文心雕龙》的“纲领”、“体系”等问题,表现了异乎寻常的兴趣。其中有一个影响甚大的说法,主张作者刘勰的指导思想是“以佛统儒、佛儒合一”①。凡读过《文心雕龙》一书的人都知道这话牵强,因为书中以儒家思想为主导思想的倾向非常明显。

---

① 马宏山《论〈文心雕龙〉的纲》,载《中国社会科学》1980 年第 4 期,页 177。

不过，面对"纲领"、"体系"一类问题，如何循一条合理的、不作简单比附的路线去解答呢？这毕竟是一个有待解决的问题。因此，我在 1983 年发表了《〈文心雕龙〉和〈周易〉的关系》一文[①]，主张采用更细致的方式，对《文心雕龙》理论素材的来源及其相互关系进行具体分析。我的分析结果是，在《文心雕龙》和《周易》经传之间，存在以下三种关系：

（一）源流关系，即以《周易》观念为思想体系的出发点的关系。这在《文心雕龙》"文之枢纽"五篇中有明显表现。例如《原道》中的宇宙生成、天文地文、三才、"太极"、神理设教等观念，以及关于《周易》制作、观象而造八卦的观念，都是因循《周易》的。正是在这些学说的基础上，《文心雕龙》提出了"自然"、"神理"、"宗经"等理论，并展开了对文学的论述。其具体情况是："幽赞神明"的命题为《宗经》作了铺垫，"言之文也"的赞叹给《事类》、《声律》、《夸饰》、《丽辞》埋下了伏笔，"神理"思想在《神思》、《隐秀》、《丽辞》、《情采》中得到贯彻。此外，"观天文"的观念发展为"流连万象之际，沈吟视听之区"的《物色》理论，"察人文"的观念发展为"书契断决以象《夬》，文章昭晰以象《离》"的《征圣》理论。这样一来，《周易》就成了《文心雕龙》这棵理论大树的根本。

（二）体用关系，即"取熔经意，自铸伟辞"的关系。这在《文心雕龙》"剖情析采"部分有明显表现。比如《神思》和《情采》中的"神"、"神理"等命题，来源于《周易》的"神道"概念，但《文心雕龙》把它具体化为对艺术思维的复杂微妙性的说明；《物色》和《夸饰》中的"体物"观念，来自《周易》的观物取象观念，但《文心雕龙》更强调观物者的主观作用，使被动的摹仿转变为能动的艺术创造；《通变》中的"变"、"通"、"通变"等概念亦来自《周易》，但二者亦有异同：《周易》强调"变"，《文心雕龙》则强调"通"——在"望今制奇，参古定法"中看重"定法"，在"执正驭奇"中看重"执正"。这些例证表明：《文心雕龙》是在化用《周易》思想的过程中建立起对于文学运动的具体认识的。

（三）论据和论点的关系，即把《周易》用作论述的依据。这主要

① 王小盾《〈文心雕龙〉和〈周易〉的关系》，载《江西师范学院南昌分院学报》1983 年第 2 期；《上海师范大学学报》1986 年第 1 期。

见于《文心雕龙》的修辞理论。例如《丽辞》论述骈偶修辞手法的合理性及其运用原则,《事类》论证写作中采用故事成语的意义和方法,都是以《周易》为范例的。这说明《文心雕龙》对于《周易》有一种特殊的尊崇。因为在实际上,骈文的充分发展是通过纵横家的散文到汉赋实现的。这以前的骈句,虚字和重字较多;这以后的骈句,却不容许重复。故《周易》中的"骈句"一般只可算作排比句,而非成熟的"骈句"。至于所谓"用事",在经书中不过是事件的记录或史实的举证,到后代骈文才把它发展成一种修辞手法。刘勰把这两种修辞手法的创始归诸《周易》,这反映了他尊经崇儒的习惯。

把以上三种关系确认下来以后,我觉得,《文心雕龙》的主导思想,便是不辨自明的了。就此而言,对《文心雕龙》和《周易》的关系进行考察,是有非常积极的意义的。也许正因为如此,自从此文发表以后,相似内容的研究成为一时风气①,其中并产生了一些更精深的成

① 参见:马白《从方法论看〈周易〉对〈文心雕龙〉的影响》,载《中国文艺思想史论丛》第 1 辑,北京大学出版社,1984 年;吴林伯《〈周易〉与〈文心雕龙〉》,载《武汉大学学报》1984 年第 6 期;黄寿祺,张善文《试论〈周易〉对〈文心雕龙〉的影响》,载《文心雕龙学刊》第 4 辑,齐鲁书社,1986 年;贾树新《〈文心雕龙〉与〈周易〉》,载《松辽学刊》1989 年第 1 期;李平《〈周易〉与〈文心雕龙〉》,载《周易研究》1991 年第 3 期;敏泽《〈文心雕龙〉与〈周易〉》,载《文心雕龙研究荟萃》,上海书店,1992 年;周勋初《〈易〉学中的两大流派对刘勰〈文心雕龙〉的不同影响》,载《文心雕龙研究荟萃》,上海书店,1992 年;王志明,潘世秀《论〈文心雕龙〉文学观的易学渊源》,载《文心雕龙学刊》第 7 辑,广东人民出版社,1992 年;李平《〈周易〉与〈文心雕龙〉》,载同上;石家宜《〈易〉定位论与刘勰的"定势"观》,载同上;贾树新《〈文心雕龙〉的"道":兼论〈文心雕龙〉与〈周易〉》,载《辽宁大学学报》1994 年第 6 期;陈允锋《〈文心雕龙〉原道与〈易传〉之关系》,载《漳州师院学报》1995 年第 3 期;黄高宪《〈周易〉经传与〈文心雕龙〉》,载《福州师专学报》1997 年第 3、4 期;刘文忠《试论〈易传〉对〈文心雕龙〉的影响》,载《文心雕龙研究》1998 年第 3 辑;黄高宪《西汉易学对〈文心雕龙〉的影响》,载《福建论坛》1998 年第 6 期;游志诚《运用〈文心雕龙〉理论分析〈周易〉文学》,载《文心雕龙国际学术研讨会论文集》,台北文史哲出版社,2000 年;黄高宪《试论〈周易〉对〈文心雕龙〉的影响》,载《周易研究》2000 年第 1 期。

果。不过，此文所遗留的一个问题，却一直未能解决。这就是：在以上三者之外，《文心雕龙》和《周易》之间，是否还存在一种更为隐秘的关系？

二、《风骨》、《隐秀》和《周易》的关联

本文打算对以上问题作肯定的回答，亦即说明，在《文心雕龙》和《周易》之间，有一种数理上的关联。具体说来，《文心雕龙》不仅是按照《周易》数理来组织全书的，而且，它的风格理论体系，也是按照《周易》数理建立起来的。

关于《文心雕龙》依《周易》的卜筮数理来谋篇布局，前人说得很多。其明证就是《序志》所谓"位理定名，彰乎《大易》之数；其为文用，四十九篇而已"。1990年，夏志厚并对"位理定名"一说提出了新的解释，认为《文心雕龙》全书的理论构架都是按八卦形式（上、下两部分每三篇一组，共成八组）和九宫中的天数形式（按五、一、三、九、七之数分组）排列的[①]。现在可以补充的是：《文心雕龙》中的"风骨"概念，同样是依《周易》而设计的。请看以下对照表：

《周易》[②]	《风骨》篇[③]
《乾象》：天行健（马王堆帛书《周易》"乾"作"键"）。 《乾文言》：大哉乾乎，刚健中正，纯粹精也。六爻发挥，旁通情也。 《同人彖》：乾行也，文明以健，中正而应，君子正也。 《大有彖》：其德刚健而文明，应乎天而时行。 《大畜彖》：大畜，刚健笃实，辉光日新。其德刚上而尚贤。 《系辞下》：夫乾，天下之至健也。	若能确乎正式，使文明以健，则风清骨峻，篇体光华。 是以缀虑裁篇，务盈守气，刚健既实，辉光乃新。

① 夏志厚《〈周易〉与〈文心雕龙〉的理论框架》，载《文艺理论研究》1990年第3期。
②《周易正义》，《十三经注疏》本，中华书局，1980年，页14下，17上，29下，30中，40中，90下。
③ 范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1978年，页513—514。

这一图表说明了什么呢？说明《周易》对乾象的描写与《文心雕龙》对“风骨”的描写是相互一致的，说明《文心雕龙》是借助《周易》对乾象的描写而建立“风骨”概念的。因此，“风骨”的品格也就是乾象的品格。换言之，“风骨”指的是一种具有阳刚性质的体度风格，《周易》“天行健”思想是“风骨”术语的理论根源。

在《文心雕龙》一书中，“风骨”是一个重要的概念，备受关注和争议。据1990年前的统计，诸家所提出的解释已不下64种①。其中比较有代表性的看法是：“风即文意，骨即文辞”②。风骨是一种特殊的风格的质，“特征在于明朗、健康、遒劲而有力”③。若分别从人、人物画、文章的角度看，则“风”指人、指神似、指文章的情志，“骨”指形、指形似、指文章的意义④。若分别从文章情志和文辞两方面看，则“风”“骨”是关于这两者的“基本的美学要求”，分别表现为“刚健纯正的志气”和“坚实遒劲、骨鲠有力的辞语”⑤。随着讨论的深入，以下一个解释逐渐为大家接受：“风是指文章中的思想感情表现得鲜明爽朗，骨是指作品的语言质朴而劲健有力，风骨合起来，是指作品具有明朗刚健的艺术风格”⑥。

上述讨论是卓有成效的。因为学者们不仅确定了风骨概念的涵义，而且从魏晋人物论的风神骨相、六朝画论的“骨法用笔”等理论中，以及建安诗人的创作实践中，找到了它的来源⑦。这样就接触到了事物的本质。不过我们仍然可以想一想，为什么对“风骨”涵义的理解会经历这样多的曲折呢？我认为，这里的原因，便不仅在于我们已经习惯了来自国外的一套文学理论术语，喜欢套用它；而且因为我

---

① 陈耀南《〈文心雕龙〉群说辨疑》，载《文心同雕集》，成都出版社，1990年。

② 黄侃《文心雕龙札记》，北平文化学社，1927年；华东师范大学出版社，1996年。

③ 马茂元《谈风骨》，载《文汇报》1961年7月12日。

④ 廖仲安，刘国盈《释风骨》，载《文学评论》1962年第1期。

⑤ 寇效信《论“风骨”》，载《文学评论》1962第6期。

⑥ 王运熙《文心雕龙风骨论诠释》，载《学术月刊》1963年第2期。

⑦ 王运熙《从〈文心雕龙·风骨〉谈到建安风骨》，载《文史》第9辑，中华书局，1980年。

们没有找到“风骨”概念在理论体系中的位置。显而易见，后者也是确定“风骨”概念之本质的必要环节。

但是，如果注意到“风骨”术语中所包含的来自《周易》的阴阳相对、刚柔相对的观念，那么，上述问题就可以迎刃而解了。我们不仅可以确定“风”、“骨”是相关联的两个字，它们共同指向一种具有阳刚性质的体度风格；而且可以推测，在《文心雕龙》的风格学体系中，还有一个代表坤象品格或阴柔品格的概念。事实上，这个概念也是可以确定的——它就是《隐秀》篇所描写的“隐秀”。

作出以上判断的根据是：《文心雕龙》所说的“隐秀”，其基本涵义是含蓄（“隐”）和精警（“秀”）；而含蓄精警正是《周易》坤象的品格。《周易》坤卦爻辞说“含章可贞”，意为含蓄章美是坤象的正道；《彖传》说“含弘光大”，意思是包含万物而使之生发；《文言》说“黄中通理”，意思是美在其中而通达事理[①]。这些说法正好和《文心雕龙·隐秀》篇的论述一致，是《隐秀》篇所谓“文外之重旨”、“篇中之独拔”、“秘响旁通，伏采潜发”、“深文隐蔚，余味曲包”等语的祖本[②]。也就是说，尽管《隐秀》是一篇残缺不全的文章，其原貌已不可复睹；但从现在残留的部分看，它的主旨是树立一个同“风骨”相对的风格范畴。这种相对，在《文心雕龙》以下言论中已有明显的表现：

《附会》：“扶阳而出条，顺阴而藏迹。”

《体性》：“沿隐以至显，因内而符外。”

《正纬》：“经显，圣训也；纬隐，神教也。”

《征圣》：“四象精义以曲隐，五例微辞以婉晦，此隐义以藏用也。”

《谐隐》：“义欲婉而正，辞欲隐而显。”

《神思》：“思表纤旨，文外曲致。”

《比兴》：“风通而赋同，比显而兴隐。”

---

①《周易正义》，《十三经注疏》本，页 18 上—下，19 上。

②《文心雕龙注》，页 632—633。

《檄移》:“故其植义扬辞,务在刚健,插羽以示迅,不可使辞缓,露板以宣众,不可使义隐。”

以上八条,前三条强调阳与阴、显与隐的对立,其次四条强调用隐与用显的重要性,末一条指出“隐”的对立物是“刚健”。由此可见,在刘勰的理论构思中,有一组基本的对立范畴,此即以“显”、“正”、“刚健”、“阳”的对应为一面,以“隐”、“曲”、“婉晦”、“阴”的对应为另一面,两者形成对立。刘师培在《论文章有生死之别》的讲义中说:“刚者以风格劲气为上,柔以隐秀为胜。凡偏于刚而无劲气风格,偏于柔而不能隐秀者,皆死也。”[①]这段话,事实上已经说到阳刚(风骨)与阴柔(隐秀)这两种风格或美学范畴的对立。

据此,我们可以再给出一表,说明《周易》坤象和《文心雕龙》隐秀在理论素材上的源流关系:

《周易》[②]	《隐秀》篇
《坤象》:含弘光大。(荀爽曰:乾二居坤五为“含”,坤五居乾二为“弘”,坤初居乾四为“光”,乾四居坤初为“大”也。李道平疏:乾二之坤五成坎,坎中实二阴包一阳,故为“含”;坤五居乾二成离,离中虚,二阳包一阴,故为“弘”;坤初居乾四体观,观曰“观国之光”,故曰“光”;乾四居坤初为震,《说卦》曰“震为大涂”,故曰“大”。)	夫隐之为体,义生文外,秘响傍通,伏采潜发。譬爻象之变互体,川渎之韫珠玉也。 互体变爻,而化成四象;珠玉潜水,而澜表方圆。
《坤爻》:六三,含章可贞。(虞翻曰:贞,正也。以阴包阳,故“含章”;三失位,发得正,故“可贞”也。) 《坤象》:含章可贞,以时发也。	始正而末奇,内明而外润。 伏采潜发。

① 《汉魏六朝专家文研究》第七篇,载《刘师培中古文学论集》,中国社会科学出版社,1997年,页126。

② 《周易集解纂疏》,中华书局,1994年,页72,77—80,86—91。

续表

《周易》	《隐秀》篇
《文言》:阴虽有美,含之。美在其中而畅于四支,发于事业。(《九家易》曰:谓阳德潜藏,变则发见,若五动为《比》,乃事业之盛。)	藏颖词间。 酝藉者畜隐而意愉。 深文隐蔚,余味曲包。辞生互体,有似变爻。
《坤爻》:六二,直方大。(荀爽曰:大者,阳也。《九家易》曰:直而行,布阳气动于四方也。) 《坤象》:六二之动直以方也。 《文言》:坤至柔而动也刚,至静而德方。	陈思之《黄雀》,公乾之《青松》,格刚才劲,而并长于讽谕。
《坤爻》:六四,括囊,无咎无誉。(虞翻曰:括,结也。谓《泰》反成《否》,坤为"囊",艮为手,巽为绳,故"括囊"。在外,多咎也。) 《坤象》:括囊无咎,慎不害也。(卢氏曰:慎言则无咎也。) 《文言》:《易》曰"括囊无咎无誉",盖言谨也。	叔夜之《入军》,嗣宗之《咏怀》,境玄思淡,而独得乎优闲。 (《体性》篇:嗣宗俶傥,故响逸而调远。 《文选》阮籍《咏怀》诗颜延之注:嗣宗身仕乱朝,常恐罹谤遇祸,因兹发咏,故每有忧生之嗟,虽志在刺讥,而文多隐避,百代之下,难以情测。)

这一图表意味着:《文心雕龙》所说的"互体变爻而化成四象",其中"四象"应当具体解释为"含"、"弘"、"光"、"大",而非"春"、"夏"、"秋"、"冬"。《征圣》云:"四象精义以曲隐。""含""弘""光""大"所包含的正是曲隐之义。"含"为以阴包阳之象,即李道平所谓"二阴包一阳";"弘"为以阳弘阴之象,即李道平所谓"二阳包一阴";"光"为坤体浸入乾体而获光泽之象,即《易·观》所谓"观国之光利用宾于王",以及虞翻注《观卦》所谓"阳尊宾坤";"大"为乾体支撑坤体而致壮大之象,即郑玄注《随卦》所谓"震为大涂,又为日门,当春分,阴阳之所交也。是臣出君门,与四方贤人交,有成功之象也"[①]。这四象,也就是

① 《周易集解纂疏》,页72,234,212。

互体变爻所产生的四种效果。而《文心雕龙》所说的“始正而末奇，内明而外润”，也是对“以阴包阳”这种状态的描写，来自《易·坤》爻辞、象辞所谓“含章可贞”。至于《文心雕龙》以“格刚才劲”来描写隐秀的风格，认为“深隐的作品并不一定都是柔性的”[①]，其思想来源亦是《坤卦》中的“直以方”、“坤至柔而动也刚，至静而德方”等观念。同样，关于嵇康、阮籍之“境玄思淡”和“优闲”，这些说法也昉自《坤卦》之“括囊无咎”，具体涵义是慎言谨行。总之，《文心雕龙》对“隐秀”的描写，是与《周易》对坤象的描写相一致的。《文心雕龙》“隐秀”概念的建立，明显借助了《周易》坤象中的思想。可以说，正如“风骨”的品格就是乾象的品格一样，“隐秀”的品格也就是坤象的品格。

三、《体性》八体和《周易》八卦

以上说的是风骨和隐秀的对立关系。事实上，《文心雕龙》之以阴阳相对、刚柔相对的观念来谈体度风格，并非只有《风骨》、《隐秀》两例。《熔裁》说“刚柔以立本，变通以趋时”，亦说到文学创作须立足于“刚”、“柔”这两种相对的气质和风格。此外还有一个重要例证是《体性》八体——“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”和“轻靡”。《体性》说：“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖。”[②]比照《周易·系辞上》的以下一段话：

> 天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。方以类聚，物以群分，吉凶生矣。在天成象，在地成形，变化见矣。是故刚柔相摩，八卦相荡。[③]

① 詹锳《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，1999年，页1500。

②《文心雕龙注》，页505。

③《周易正义》，《十三经注疏》本，页75下—76上。

可以推断,《文心雕龙》是依据《周易》阴阳八卦理论来建立这一风格学体系的。

这个风格学体系与八卦的关联,具体表现为以下方式:

(一) 典雅,取材于乾。《文心雕龙》记典雅的特点为"镕式经诰,方轨儒门"。这一特点与乾卦相符。乾的品质是"刚健中正"。《子夏传》说:"君子法《乾》而行四德。"(李鼎祚注云:"欲使人法天之用,不法天之体,故名'乾',不名天也。")[①]这是"镕式""方轨"之说的来历。《乾文言》说:"君子学以聚之,问以辨之。"[②]这又是"经诰""儒门"之说的来历。

(二) 远奥,取材于坤。《文心雕龙》记远奥的特点为"馥采典文,经理玄宗",刘永济《文心雕龙校释》认为前句应为"复采曲文",表隐复深曲之义[③]。这一特点与坤卦相符。按《文心雕龙·总术》有云"奥者复隐",《原道》有云"符采复隐",《练字》有云"复文隐训",《序志》有云"或有曲意密源,似远而近",而《隐秀》有云"深文隐蔚、余味曲包"、"隐以复意为工"[④]。这表明"奥"、"隐"、"复"、"曲"在涵义上是相通的;在《文心雕龙》中,"远奥"和"隐秀"是内涵相近的两个概念。参看前文关于隐秀与坤象关系的论证,可知"远奥"一说来源于《周易》坤卦的"含弘光大"等说。

(三) 精约,取材于震。《文心雕龙》记精约的特点为"核字省句,剖析毫厘"。这一特点与震卦相符。按《震卦》象传云:"洊雷,震。君子以恐惧修省。"故《体性》有"核字省句"一语。郑玄释震之义云:"震为雷。雷,动物之气也。雷之发声,犹人君出政教,以动中国之人也,故谓之震。人君有善声教,则嘉会之礼通矣。"[⑤]故《体性》有"剖析毫厘"一语。

---

① 《周易集解纂疏》,页 27。

② 《周易正义》,《十三经注疏》本,页 17 中。

③ 《文心雕龙义证》,页 1516。

④ 《文心雕龙注》,页 656,2,624,727,632—633。

⑤ 《周易集解纂疏》,页 452,455。

（四）显附，取材于艮。《文心雕龙》记显附的特点为“辞直义畅，切理厌心”。这一特点与艮卦相符。按《艮卦》爻辞说：“艮其辅，言有序。”象传说：“艮其辅，以中正也。”这是“辞直义畅”一语之祖本。《艮卦》彖传说：“艮，止也。时止则止，时行则行，动静不失其时，其道光明。”象传说：“兼山艮，君子以思不出其位。”[①]这又是“切理厌心”一语之祖本。

（五）繁缛，取材于兑。《文心雕龙》记繁缛的特点为“博喻酿采，炜烨枝派”。这一特点与兑卦相符。兑之义为口说。《兑卦》彖传：“兑，说也。”兑之义又为“丽泽”。象传：“丽泽，兑，君子以朋友讲习。”王弼注云：“丽，犹连也。施说之盛，莫盛于此。”孔颖达《正义》：“‘丽泽兑’者，丽，犹连也，两泽相连。润说之盛，故曰‘丽泽，兑’也。”[②]《文心雕龙·论说》则说：“若毛公之训《诗》，安国之传《书》，郑君之释《礼》，王弼之解《易》，要约明畅，可为式矣。说者，悦也。兑为口舌，故言咨悦怿，过悦必伪，故舜惊谗说。”[③]可见在刘勰看来，兑代表了“要约明畅”的相反一面，即繁缛。故在《文心雕龙》的描写中，繁缛是一个有消极色彩的风格。例如《议对》说：“文以辨洁为能，不以繁缛为巧。”《定势》说：“断辞辨约者，率乖繁缛。”[④]

（六）壮丽，取材于离。《文心雕龙》记壮丽的特点为“高论宏裁，卓烁异采”。这一特点与离卦相符。按离之义即为“丽”。《离卦》彖传：“离，丽也。日月丽乎天，百谷草木丽乎土，重明以丽乎正，乃化成天下。”[⑤]“卓烁异采”一说出此。

（七）新奇，取材于巽。《文心雕龙》记新奇的特点为“摈古竞今，危侧趋诡”。这一特点与巽卦相符。按巽卦是象风之卦。《巽卦》象传：“随风，巽。”虞翻曰：“巽究为躁卦，故无初有终也。”孔颖达《正

---

① 《周易正义》，《十三经注疏》本，页 62 下—63 上。

② 同上，页 69 下。

③ 《文心雕龙注》，页 328。

④ 同上，页 438，530。

⑤ 《周易正义》，页 43 上。

义》:"巽者,卑顺之名。《说卦》云:'巽,入也。'盖以巽是象风之卦,风行无所不入,故以入为训。"[①]《文心雕龙》在若干场合提到新奇,其核心即是对追逐时风者的批评。如《定势》云:"自近代辞人,率好诡巧,原其为体,讹势所变,厌黩旧式,故穿凿取新;察其讹意,似难而实无他术也,反正而已。故文反正为乏,辞反正为奇。效奇之法,必颠倒文句,上字而抑下,中辞而出外,回互不常,则新色耳。"《明诗》云:"俪采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新,此近世之所竞也。"[②]这种追逐时风之术,和巽卦所象卑顺浮躁、"风行无所不入"的特征是一致的。

(八)轻靡,取材于坎。《文心雕龙》记轻靡的特点为"浮文弱植,缥缈附俗"。这一特点与坎卦相符。按坎卦是险陷之卦、阳气弱小之卦。《坎卦》爻辞:"九二,坎有险,求小得。"虞翻曰:"阳陷阴中,故有险。据阴有实,故求小得也。"象传:"求小得,未出中也。"孔颖达《正义》:"'坎有险'者,履失其位,故曰'坎'也。上无应援,故曰'有险'。既在坎难而又遇险,未得出险之中,故《象》云'未出中'也。'求小得'者,以阳处中,初三来附,故可以'求小得'也。初三柔弱,未足以为大援,故云'求小得'也。"[③]詹锳说:轻靡指的是"文章没有骨力,不能树立"[④]。坎卦"阳陷阴中"、附于柔弱之阴而"求小得"的局面,正是这一风格的象征。

综上可知,《体性》"八体"实际上是《周易》八卦的镜像。其中每一体都有一个与之对应的卦象,作为它的素材来源。刘勰是依靠《周易》八卦理论而建立起他的八体范畴的。

关于八卦与八体之间的源流关系,其实还有一种重要表现,即表现为二者在结构上的对应。《体性》说过:"雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖。"这就是说,八体乃显现为两两相对的关系。在《周

---

①《周易正义》,页 69 上。《周易集解纂疏》,页 500。

②《文心雕龙注》,页 531,67。

③《周易集解纂疏》,页 300。《周易正义》,页 42 下。

④《文心雕龙义证》,页 1019。

易》八卦中恰好也有这种两两相对的关系。把它们搭配起来，并按八卦与八方的对应关系排列，便成为以下一个八卦九宫图：

东南 **巽** 新奇	南 **离** 壮丽	西南 **坤** 远奥
东 **震** 精约	**阳**(风骨) **阴**(隐秀)	西 **兑** 繁缛
东北 **艮** 显附	北 **坎** 轻靡	西北 **乾** 典雅

此图体现了“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖”的关系，即位于东南的新奇与位于西北的典雅相对、位于西南的远奥与位于东北的显附相对、位于正南的壮丽与位于正北的轻靡相对、位于正东的精约与位于正西的繁缛相对。一旦用结构观点来看待这种相对关系，我们又会发现，它们满足了以下一个逻辑次序：

> 《周易·说卦》：“帝出乎震，齐乎巽，相见乎离，致役乎坤，说言乎兑，战乎乾，劳乎坎，成言乎艮。”①

参考崔憬、韩康伯的注解，这个次序可以解释为万物随时令而盛衰的生命过程：

> 《周易·说卦》：“帝出乎震(崔憬曰：帝者，天之王气也。至春分，则震王而万物出生)，齐乎巽(立夏，则巽王而万物絜齐)，相见乎离(夏至，则离王而万物皆相见也)，致役乎坤(立秋，则坤王而万物致养也)，说言乎兑(秋分，则兑王而万物所说)，战乎乾(立冬，则乾王而阴阳相薄)，劳乎坎(冬至，则坎王而万物之所归

①《周易正义》，页94上。

也)，成言乎艮(立春，则艮王而万物之所成终成始也。以其周王天下，故谓之帝)。万物出乎震，震，东方也。齐乎巽，巽，东南也。齐也者，言万物之絜齐也。离也者，明也。万物皆相见，南方之卦也。……神也者，妙万物而为言者也(韩康伯曰：于此言神者，明八卦运动，变化推移，莫有使之然者。神则无物，妙万物而为言也。明则雷疾风行、火炎水润，莫不自然相与，而为变化，故能万物既成)。"①

事实上，这就是通常所说的"文王八卦位"！震、巽、离、坤、兑、乾、坎、艮在其中依次排列，代表了古人心目中最重要的宇宙神秘。现在我们知道：刘勰正是按照《周易》所描写的这一宇宙结构来构建他的风格学体系的。

以上情况令人惊奇，但却不在意外。因为《文心雕龙》全书的创作，也出发于对这一宇宙神秘的高度尊崇。例如《原道》依据《周易》所提供的宇宙本体论建立了文学本体论。一方面，它认为文学之"文"源于天道——"丽天之象"、"理地之形"是"道之文"，"旁及万品，动植皆文"亦出于自然神妙；另一方面，它认为自然之文、人文之文都是"神理"的产物，后者进一步缘于圣人"研神理而设教"。又如在《神思》、《情采》、《丽辞》等篇章中，作者强调了这个"妙万物而为言"的"神"的作用，认为"五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五情发而成辞章"是"神理之数"，"心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对"也是"神理为用"。此外，由于"神"的重要表现是阴阳相对，因此，《情采》、《熔裁》、《附会》、《通变》等篇章便建立起文质、心物、通变、情性、奇正等一系列对立统一的文学范畴。其中一个重要范畴是刚柔。《体性》说："气有刚柔"，"风趣刚柔，宁或改其气"；《定势》说："势有刚柔"，"刚柔虽殊，必随时以适用"；《熔裁》说："刚柔以立本，变通以趋时"。现在我们又知道，这一切，正是刘勰依据《周易》数理而建立风格学体系的背景。

---

①《周易集解纂疏》，页 694—698。

四、辨明《文心雕龙》风格学说之渊源的理论意义

综上所述，在《文心雕龙》中蕴藏了一个系统而精密的风格学理论体系。从分类角度看，它包括“隐秀”、“风骨”、“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”等十个范畴。《文心雕龙》是参照《周易》数理阐明这些范畴及其相互关系的。其中“隐秀”、“风骨”相当于《周易》中的阴、阳二仪，所以在书中作了专篇论述；其中“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”等八体则分别对应于《周易》的“乾”、“坤”、“震”、“艮”、“兑”、“离”、“巽”、“坎”八卦，所以统一列入《体性》篇，并分为两两对立的四组。根据“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖”的分组关系，也根据《周易·说卦》所记述的由震至艮的万物生成过程，可以判断，刘勰构建风格学体系之时，是以文王八卦序列为模型的；而其理论基础，则是主要由《周易》表述的古代宇宙哲学。

过去，《文心雕龙》研究者有一个困惑：既然《文心雕龙》在《体性》篇中论述了八种风格类型（或者说八种发自人而表现于作品的体度风格），那么，它为什么又要以专门篇章来讨论“风骨”和“隐秀”呢？现在我们知道，这里包含了两个不同层次的风格观念。“风骨”、“隐秀”不同于《体性》八体。它们与其说是风格类型，不如说是关于作品的两种具有理想色彩的美学要求。尽管“风骨”和“典雅”都曾经向乾象取资，“隐秀”和“远奥”都曾经向坤象取资，但它们之间却有“根”“叶”之分。詹福瑞说：“‘风骨’主要是从‘典雅’风格中抽取出来的力图具有普遍指导意义的写作要求”；“‘隐秀’同‘风骨’一样，是刘勰提出的带有明显的风格指向性的创作原则”[①]。这话是有见地的，因为

① 詹福瑞《中古文学理论范畴》，河北大学出版社，1997年，页204，209。

它注意到“风骨”和“隐秀”、“风骨”和“典雅”的关联，同时也注意到它们分别作为“要求”(或“创作原则”)与作为“风格”的区别。但需要纠正的是:“风骨”和“典雅”之间，并不构成抽取和被抽取的关系;其间的共同，乃因为它们具有相近的思想素材来源。正因为这样，历代学者都特别重视“风骨”、“隐秀”及其在《文心雕龙》中的地位。比如早在唐初，就出现了以美学概念“风骨”来评论诗歌的风尚。盛唐人殷璠编《河岳英灵集》，亦特地把“风骨”作为判定诗歌优劣的标准。在近代文论家那里，“风骨”则是重要的批评术语，如刘熙载《艺概·词曲概》云“词有尚风，有尚骨”，王国维《人间词话》云“风骨甚高，亦有境界”，陈衍《石遗室诗话》云“诗贵有风骨，然亦要有色泽”。另一方面，中唐皎然《诗式》已在“隐秀”概念的基础上提出了“情在词外”、“旨冥句中”、“文外之旨”一类学说。后来，“隐秀”思想发展为富于传统美学特征的“意境”理论，不仅强调“文外之重旨”、“以复义为工”，而且强调通过“状溢目前”的卓越景象来加以传达[①]。而郝懿行则认为，“隐秀”是贯穿于《文心雕龙》全书的文学主张。故他批注黄叔琳《文心雕龙辑注·隐秀》云:“按《神思》篇云:‘思表纤旨，文外曲旨。’其隐之谓乎? 陆士衡云:‘苕发颖竖，离众绝致。’其秀之谓乎?”[②]这种情况，其实缘于“风骨”、“隐秀”两概念同创作实践的重要关联。“风骨”概念面对的是言与意的关系，主张用精练的文辞准确地表达饱满的情志;“隐秀”概念面对的是意与象的关系，主张用鲜明的形象含蓄地传述深沉的涵义。在创作过程中，这是两组基本的关系。因此，“风骨”、“隐秀”概念在文学理论中的地位，的确是高于一般的风格概念的。事实上，在中国历史上影响甚大的“格调”说、“意境”说，便是这两个概念的衍化形式。

研究者还有一个困惑:《文心雕龙》所面对的作品及其风格其实是无穷无尽的，比如《定势》曾说到“艳逸”、“酝藉”、“清丽”、“核要”、

---

① 张少康，汪春泓，陈允锋，陶礼天《文心雕龙研究史》，北京大学出版社，2001年，页140—145。

②《文心雕龙义证》，页1482。

"弘深"、"巧艳"等风格，《体性》亦提到12位作家及其风格：

> 贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博；孟坚雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故虑周而藻密；仲宣躁锐，故颖出而才果；公干气褊，故言壮而情骇；嗣宗俶傥，故响逸而调远；叔夜俊侠，故兴高而采烈；安仁轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐。

那么，刘勰为什么要说"数穷八体"呢——为什么要把基本风格类型限于"八"之数呢？现在，这个问题也可以有一个明确的答案了：《文心雕龙》建设风格理论的过程，事实上是一个选择的过程，选择的模型就是《周易》的阴阳八卦学说。徐复观先生有一个影响甚大的看法：《体性》中的"八种基型，是彦和从各种文体的根源中，所分析归纳出来的结论"；这"根源"指的是"基型的八体之中，内中五体是出自五经，而三体是出自楚辞"[①]。现在我们知道：这一看法是站不住脚的。因为在刘勰看来，五经、楚辞都是典范的文学(例如《辨骚》说楚辞"体宪于三代，而风杂于战国"，《诠赋》说楚辞是"鸿裁""雅文")，那些具有消极色彩的风格——比如"新奇"、"繁缛"和"轻靡"——没有理由说是从楚辞中"分析归纳出来的结论"。

上述看法之偏差，还有一个表现是：它错误地认为《体性》八体来自对各种文体的归纳。其实情况恰好相反：正是从《文心雕龙·体性》开始，中国有了脱离文体的风格范畴。这是很了不起的一件事！因为它意味着一种特殊的抽象。我们知道，中国的文体论产生很早，在《尚书》时代已经有"典"、"谟"、"训"、"诰"、"誓"、"命"的文体分类，在《周礼·大祝》中又有"辞"、"命"、"诰"、"会"、"祷"、"诔"等"六辞"。到汉代，各种文体名纷纷产生，蔡邕《独断》遂对"策书"、"制书"、"诏书"、"戒书"、"章"、"奏"、"表"、"驳议"等文体的特点及写作要领作了

---

① 徐复观《中国文学精神》，上海书店出版社，2004年，页142。

说明。在这种情况下，产生了李充的《翰林论》、挚虞的《文章流别论》等文体论著作，也产生了文体风格论学说。例如曹丕《典论》说："夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。"陆机《文赋》说："诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。"从一方面看，可以说，早在曹植时代，文体风格论就是中国古典文学理论的大国；从另一方面看，也可以说，直到陆机时代，文学风格理论仍然只是文体论的附庸——离开了文体分类，当时人尚没有办法来作风格分类。这种情况在《文心雕龙》当中仍有保留，这就是《明诗》所谓"四言正体，雅润为本，五言流调，清丽居宗"；《颂赞》所谓"颂惟典雅，辞必清铄"；《铭箴》所谓"体贵弘润"，"文资确切"；以及《定势》所谓：

> 章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳：此循体而成势，随变而立功者也。

"循体而成势"，正是这种风格理论得以产生的途径。但《风骨》、《隐秀》、《体性》中的风格概念却与此不同，它们是循着古代气论、人物论的路线发展而来的，是一种从"情性所铄，陶染所凝"角度建立起来的情性风格论、作品风格论或曰内在风格论。其分类来自于对人的才思性气的概括归纳，需要更高的抽象能力。现在我们知道，正是《周易》思想，支撑刘勰完成了这一次具有重要历史意义的思维飞跃！

以上说的是中国古典风格论的两种类型——文体风格论和情性风格论，以及它们产生的两条路线——辨体的路线和对作家作品进行概括归纳的路线。后一种风格分类理论，代表了水平更高的抽象。从《文心雕龙》开始，这种理论便发展起来，逐渐受到批评家的重视了。例如《文镜秘府论·论体》从"人心不同，文体各异"的角度，讨论

到"博雅"、"清典"、"绮艳"、"宏壮"、"要约"、"切至"等六种风格①,即明显表现了对《体性》八体的继承。后来,初唐李峤《评诗格》主要从表现手法着眼,提出诗有"形似"、"质气"、"情理"、"直置"、"雕藻"、"影带"、"婉转"、"飞动"、"情切"、"精华"等十种风格;盛唐王昌龄参照作品效果,标举"高格"、"古雅"、"闲逸"、"幽深"、"神仙"等五种诗的"趣向";至中唐皎然《诗式》而建立"诗有七德"、"辨体有一十九字"二说,以"识理"、"高古"、"典丽"、"风流"、"精神"、"质干"、"体裁"为七德,以"高"(风韵朗畅)、"逸"(体格闲放)、"贞"(放词正直)、"忠"(临危不变)、"节"(持操不改)、"志"(立性不改)、"气"(风情耿介)、"情"(缘景不尽)、"思"(气多含蓄)、"德"(词温而正)、"诫"(检束防闲)、"闲"(情性疏野)、"达"(心迹旷诞)、"悲"(伤甚)、"怨"(词调凄切)、"意"(立言盘泊)、"力"(体裁劲健)、"静"、"远"等为十九体②。这些理论往往配有对具体作品的举例和批评,说明作品分析是建立文学风格论的正常途径;《文心雕龙》也不例外,《体性》即谈到 12 位作家。不过,若把诸家的风格理论作一比较,那么可以发现,《文心雕龙》的风格分类更加系统,各类界限更加明晰,其内容富于概括力,概念与概念之间也更不易重叠。这就说明,《文心雕龙》所采用的超出作品分析的理论建设途径,其意义是不可忽视的。也就是说,《文心雕龙》风格学说的系统性和清晰性,不仅是同它的思想素材来源有关的,而且是同它立说的方法——归纳法和演绎法的综合运用——有关的。在这两方面,作为五经之首的《周易》及其所代表的传统宇宙观,都对《文心雕龙》产生了不可忽视的影响。

(原载《清华大学学报》2005 年第 5 期,
副题"为王运熙老师八十华诞而作")

---

① 卢盛江《文镜秘府论汇校汇考》,中华书局,2006 年,页 1450。

② 张伯伟《全唐五代诗格汇考》,江苏古籍出版社,2002 年,页 142—144,182—183,227,242。

《文心雕龙·乐府》三论

提要:本文通过考察刘勰的乐府观,讨论了“乐府”的定义、古代音乐批评的标准、辞与乐的关系等问题。认为:(一)“立乐府”意味着一种制度化的礼乐传统的建立。因此,“乐府”定义中有两个要素:一是专司宫廷仪礼建设的音乐机构,二是表达“乐心”的乐章。两者的结合始于汉武帝之时。(二)《文心雕龙》评价雅乐歌辞的时候采用了双重标准:“礼”的标准和“文”的标准。前者来自古来的雅乐传统,后者来自当时的审美风尚,故有明显反差。(三)上述情况缘于文学批评的独立,其文化背景则是书面文学的兴盛。作为文学批评标准的“靡”和“事出于沈思,义归乎翰藻”,正是这一文化形势的产物。(四)乐府文学创作有诗先声后、声先辞后两条路线,其分别可以视为崇雅与从俗的分别。《文心雕龙》对此采取了兼收并蓄的态度。其“声来被辞”之说,代表了对新声的肯定;其“乐府曰诗”之说,代表了对“诗言志,歌永言,声依永”之传统的维护;其“中和”理论则代表了两者的结合。

“乐府学”是近年来兴起的热门学科。前辈学者在乐府研究中提出的各种问题,重新受到关注,得到较充分的发掘和讨论。但在乐府研究最基本的问题上,却仍然聚讼纷纭,有待于更具说服力的解释。例如“乐府”的定义问题、古代音乐批评之标准的问题、辞与乐的关系问题。本文认为,之所以出现这种情况,大抵由于两个原因:其一因为我们有时忽略了那些较为朴素的研究方式,即细读原典的方式,而

这些方式却有助于回到问题的核心;其二因为在"中国文学批评"这一学科之外,还有一个"中国音乐文学批评",我们未注意到后者的独立性。有鉴于此,本文拟以乐府研究最重要的一份原始文献——《文心雕龙・乐府》——为研究对象,通过考察南齐人刘勰的乐府观,来尝试回答以上三个问题。

一、论"乐府"的名义

"乐府"是什么?《文心雕龙・乐府》从三个角度作了回答。

第一个回答见于《文心雕龙・乐府》开篇,云:"乐府者,声依永,律和声也。"[①]这是从作品角度作出的回答,意思是说:乐府包括吟咏、歌唱、演奏等方面,是音乐与文学的结合。

第二个回答见于《文心雕龙》的篇次。在《文心雕龙》一书中,《乐府》是第七篇,次于《明诗》之后,位在《诠赋》、《颂赞》、《祝盟》之前。这实际上从文体角度表达了对乐府的认识。它意味着,乐府是一种介于诗、赋之间的重要的韵文文体。

第三个回答是从制度角度作出的回答,见于《文心雕龙・乐府》全篇的陈述。这一陈述包括以下三个部分:

第一部分,论述乐府的起源及其教化作用。它从两个角度追溯了乐府的起源:从历时的角度看,乐府来源于"钧天九奏"、"葛天八阕"等三代之乐,以及"涂山歌"、"有娀谣"等四方之音。这就是说,礼乐是乐府的主要职掌。从共时的角度看,乐府联系于"讴吟土风,诗官采言"等事件。这也就是说,采集民歌是乐府的重要职能。

第二部分,论述乐府从两汉到魏晋的历史发展。认为乐府是在秦汉之际礼乐衰微的背景下产生的,缘于礼制建设的需要。它经历了汉武帝立乐府、汉宣帝制雅诗、元成二帝广淫乐、东汉郊庙祭祀杂

① 《文心雕龙注》,范文澜注,人民文学出版社,1978年,页101。

雅章、曹魏三祖"宰割辞调"等阶段，到西晋才达到"表里而相资"（乐声和乐章互相配合）的境界。

第三部分，论述音乐和诗歌的关系。认为"诗为乐心，声为乐体"，只有"诗声俱雅"，才能符合礼制的需要。

从以上陈述，可以看到"乐府"这一概念的逐层展开。显而易见，《文心雕龙》所说的"乐府"，是一个围绕宫廷祭祀礼仪而建立起来的关于音乐与文学的概念。正因为这样，刘勰主张从三代雅乐和为之服务的采诗活动中认识其起源。他另外也认为，乐府的发展意味着乐府文学的发展。因此，"乐府"一名既可以指称汉武帝所创立的掌管宫廷礼乐的机关，也可以指称配合这些礼乐的乐章歌辞。当后来文人模仿这些作品进行创作之时，"乐府"又指仿效乐府歌辞体制和风格的作品，亦即指称一种诗体。

《文心雕龙》的这种"乐府"观是具有代表性的。汉以来，人们的确在以下四个涵义上使用了"乐府"一名：其一，以它指称汉魏六朝的宫廷音乐机关；其二，以它指称在这种音乐机关中演唱的歌辞；其三，以它指称通过乐府歌唱而形成的一种诗体，包括历代文人对这种诗体的拟作；其四，以它指称一般意义上的歌辞。例如遍照金刚《文镜秘府论·论文意》说："乐府者，选其清调合律唱，入管弦，所奏即入之乐府聚至。如《塘上行》、《怨诗行》、《长歌行》、《短歌行》之类是也。"[①]这里的"乐府"，既指汉魏六朝的宫廷音乐机关，又指在这种音乐机关中演唱的歌辞。又如唐代白居易《效陶潜体诗》说："我有乐府诗，成来人未闻。"[②]赵麟《因话录》卷三说："李贺作乐府，多属意花草蜂蝶之间。"[③]这里的"乐府"，偏指仿效汉魏六朝乐府歌辞之体裁、风格、内容的作品。此外，唐代诗人谢偃有《乐府新歌应教》诗，刘言史有《乐府

---

①《文镜秘府论汇校汇考》，中华书局，2006年，页1350。卢盛江认为：此句前半应为"乐府者，选其清调，合律吕，入管弦，所奏即入之乐府，聚至诗官。"同上本，页1351。

②《白居易集》，中华书局，1979年，页105。

③《唐国史补·因话录》，上海古籍出版社，1979年，页85。

杂词三首》。这些诗题中的“乐府”，是歌辞的别名。

人们对“乐府”的以上理解，当然也有争议，例如顾炎武即曾提出批评意见。他在《日知录》卷二八《乐府》篇中说：“乐府是官署之名。其官有令，有音监，有游徼。……后人乃以乐府所采之诗即名之曰‘乐府’，误矣；曰‘古乐府’，尤误。(《后汉书·马廖传》言：‘哀帝去乐府。’注云：‘哀帝即位，诏罢郑卫之音，减郊祭及武乐等人数。’是亦以乐府所肄之诗即名之乐府也。)”[①]这话强调了官署与歌辞的分别，指出了“乐府”涵义中的主次之分，就此而言是有一定道理的；但它忽视了历史上的约定俗成，以偏概全，不值得信从。下面将要说到，顾炎武的意见，事实上违反了汉魏六朝人的认识。

除此之外，还有一种争议意见，即认为乐府并非始于汉武帝的意见，却值得再加讨论。因为，在汉武帝以前，以“乐府”为名的某种机构确实已经出现了。《越绝书·外传记吴王占梦》，有云“前园横索生树桐，乐府吹巧”云云[②]；《吴越春秋·夫差内传》记之为“前园横生梧桐者，乐府鼓声也”云云[③]。秦代有铭刻“乐府”二字的错金甬钟，其物于1976年在陕西出土。流传至今的汉封泥“齐乐府印”，其年代也可能在西汉之初[④]。除此之外，在《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》、《新书·匈奴》等文献中，可以看到关于汉高祖至汉文帝时设有“乐府”或“乐府令”的记载。根据这些资料，颇多研究者认为在汉武帝以前已经存在乐府机构[⑤]。同样，来自反对者一面的声音也是有力的。例如王运熙先生在《汉武始立乐府说》一文中指出，班固、颜师古等人对武帝立乐府一事态度很肯定，故汉初关于“乐府”的记述，应当缘于称太乐为乐府的习惯，而不代表乐府机构的成立[⑥]。

---

① 《日知录集释》，黄汝成集释，岳麓书社，1994年，页993。

② 《越绝书》，上海古籍出版社，1985年，页73。

③ 周生春《吴越春秋辑校汇考》，上海古籍出版社，1997年，页79。

④ 陈直《文史考古论丛》，天津古籍出版社，1988年，页344—345。

⑤ 参见孙尚勇《乐府文学文献研究》，人民文学出版社，2007年，页3—4,43—56。

⑥ 王运熙《汉武始立乐府说》，载《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996年，页177—179。

如何解释上述歧见呢？《文心雕龙·乐府》实际上提供了一条很好的思路，即，首先要理解什么叫作"乐府"。《文心雕龙》对乐府起源的追溯、对乐府史的论述，都反映了它对乐府之本质的理解。——当它强调"乐府"同三代之乐的关联、强调"乐府"同"讴吟土风，诗官采言"之关联的时候，它显然把制度化的礼乐活动和服务于礼乐的采诗制乐活动，看成了"乐府"的最重要的内涵。这和《汉书》的理解是完全相同的。后者的说法是：

> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作"风起"之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。……[1]

这里说得很清楚：汉初并非没有乐工、乐官，并非没有礼乐活动，但他们的活动只属于"肄业"，即肄习旧业。如开皇五年何妥上表所云：孝文、孝景、孝宣所制，"虽变其名，大抵皆因秦旧事"[2]。这就是说，它并不意味着一种新事物的产生。只有到了汉武帝之时，同"立乐府"相对应，才出现了以定郊祀之礼并创制相关乐章为中心的系统的礼乐建设。因此，"乐府"是一种包括"讴吟土风，诗官采言"等活动在内的新制度的标志。

关于汉武时期的礼乐建设，历代典籍所记，至少有 24 事，包括立祠庙、定期郊祀、广乐官乐工、采地方歌谣、造雅乐歌舞等项目。其中最重要的一项就是造作乐章歌诗，至少有 12 事[3]。关于汉武帝时造

---

①《汉书》卷二二《礼乐志》，中华书局点校本，1959 年，页 1045。

②《隋书》卷七五《何妥传》，中华书局点校本，1973 年，页 1714。

③ 参见孙尚勇《乐府文学文献研究》，页 60—63。

作歌诗的成果,我们可以观看《汉书·艺文志·诗赋略》的记录。这份记录包括以下 28 家[①]:

造作之诗,即"颇造新哥"之什	郊庙歌诗(三家 21 篇)	1.《高祖歌诗》二篇 2.《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇 3.《宗庙歌诗》五篇
	巡狩歌诗(二家 24 篇)	4.《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇 5.《出行巡狩及游歌诗》十篇
	王公夫人歌诗(二家 7 篇)	6.《临江王及愁思节士歌诗》四篇 7.《李夫人及幸贵人歌诗》三篇
	赏赐之诗(一家 4 篇)	8.《诏赐中山靖王子哙及孺子妾冰未央材人歌诗》四篇
采集之诗,即"颇杂讴谣"之什	新采地方歌诗(八家 45 篇)	9.《吴楚汝南歌诗》十五篇 10.《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇 11.《邯郸河间歌诗》四篇 12.《齐郑歌诗》四篇 13.《淮南歌诗》四篇 14.《左冯翊秦歌诗》三篇 15.《京兆尹秦歌诗》五篇 16.《河东蒲反歌诗》一篇
	杂歌诗(三家 36 篇)	17.《黄门倡车忠等歌诗》十五篇 18.《杂各有主名歌诗》十篇 19.《杂歌诗》九篇
	周秦歌诗(九家 181 篇)	20.《雒阳歌诗》四篇 21.《河南周歌诗》七篇 22.《河南周歌声曲折》七篇 23.《周谣歌诗》七十五篇 24.《周谣歌诗声曲折》七十五篇 25.《诸神歌诗》三篇 26.《送迎灵颂歌诗》三篇 27.《周歌诗》二篇 28.《南郡歌诗》五篇

① 下表采自王小盾,许继起《论〈汉书·艺文志〉所载汉代歌诗的渊源》,未刊稿。

这份表格说明了什么呢？它说明，“乐府”不仅标志了一个专司宫廷仪礼建设的音乐机构的产生，而且标志了一种被称作“歌诗”的新文学的产生。因此，所谓“立乐府”，决不能简单地理解为“乐府”这一官署名称的出现，而应该理解为一种职能——一种制度化的礼乐传统——的建立。在这一传统之中，雅声和雅诗都是重要的组成部分。

此表同时也显示了造作歌诗在礼乐建设中的重要地位。它表明，所谓“诗声合一”，其实是乐府机构在建立之初即已形成的观念。汉魏六朝人都秉持了这一观念。而到后来，在中国、越南、朝鲜半岛诸国的宫廷礼乐建设中，乐章制作始终被视为中心内容，以致各史乐志都用专门篇幅来著录乐章。由此可见，《文心雕龙》所反映的其实是一个以乐章为礼乐核心的传统。它之所以把“乐府”列为仅次于“明诗”之后的文体专篇，之所以把“诗为乐心，声为乐体”列为乐府理论的基本原则，之所以会提出“乐府者，声依永，律和声也”的定义，其原因都在于，歌诗是“乐府”名义中的必要成分。

二、论“靡而非典”

关于汉武帝立乐府，《文心雕龙・乐府》论述说：

> 暨武帝崇礼，始立乐府；总赵代之音，撮齐楚之气。延年以曼声协律，朱马以骚体制歌。《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典。河间荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。[①]

值得注意的是：这里提出了一个“丽而不经”、“靡而非典”的评价。

关于“丽而不经”、“靡而非典”的内涵，研究者们作过许多讨论。

① 《文心雕龙注》，人民文学出版社，1978年，页101。

较具代表性的看法是:"《桂华》杂曲",指汉高祖唐山夫人所作《房中祠歌》十七章,又名《安世房中歌》,其中有《桂华》一章。这组歌是祭祀祖宗时所用的。它们并非汉武帝立乐府时所作的歌曲,刘勰在这里是连类而及。"《赤雁》群篇",指汉武帝立乐府后制作的《郊祀歌》十九章,其中《象载瑜》一章有"赤雁集"之句。这组歌用于祭祀天地神灵,其中也有用于宗庙者。刘勰评论这两组歌说"丽而不经"、"靡而非典",是带有贬意的。不过,"丽""靡"二字却无贬意,因为它们都是美丽的意思[①]。

这种一贬一褒的情况是饶有趣味的,因为它表现了《文心雕龙》评价雅乐歌辞的双重标准。

第一重标准是"礼"的标准。按《文心雕龙》所说的"丽而不经"、"靡而非典",乃分别对汉武帝之《安世房中歌》和《郊祀歌》作了批评。批评《安世房中歌》的是说它未像周代《房中乐》那样反映夫妇人伦之礼,而一味歌唱"都荔遂芳,窅窊桂华"等当世之事。批评《郊祀歌》的是说它未颂扬祖宗功德,而一味表现"获赤雁"等祥瑞。这和以下几段话的说法是一致的:

《史记·乐书》:"中尉汲黯进曰:'凡王者作乐,上以承祖宗,下以化兆民。今陛下得马,诗以为歌,协于宗庙,先帝百姓岂能知其音邪?"[②]

《宋书·乐志》:"汉武帝虽颇造新哥,然不以光扬祖考、崇述正德为先,但多咏祭祀见事及其祥瑞而已。商周《雅》《颂》之体阙焉。"[③]

《汉书》卷二二《礼乐志》:"是时河间献王有雅材,亦以为治道非礼乐不成,因献所集雅乐。天子下大乐官,常存肄之,岁时

① 杨明《释〈文心雕龙·乐府〉中的几个问题——兼谈刘勰的思想方法》,载《文学遗产》2000年第1期。

②《史记》卷二四,中华书局点校本,1959年,页1178。

③《宋书》卷一九,中华书局点校本,1974年,页550。

以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。……今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”①

《汉书》卷二二齐召南考证：“按周诗所谓《房中乐》者，人伦始于夫妇，故首以《关雎》《鹊巢》。汉《安世房中歌》，直是祀神之乐，故曹魏初改名《正始之乐》，后因缪袭言又改名《享神歌》也。”②

这就是说，所谓“不经”、“非典”，是关于雅乐歌辞之内容的批评。

第二重标准是“文”的标准，或者说关于雅乐歌辞之形式的标准。“丽”和“靡”，便是依此标准而产生的评语。杨明曾经指出：此二字在《文心雕龙》均有褒义。例如《明诗》称西晋诗人“流靡以自妍”，意在称赞他们的作品流畅美丽。《练字》说“字靡易流，文阻难运”，是说文章的字形美丽则易于流传。而《诔碑》所谓“辞靡律调”，《杂文》所谓“结采绵靡”、“飞靡弄巧”，《章句》所谓“章之明靡”、“歌声靡曼”，《时序》所谓“流韵绮靡”，《才略》所谓“清靡于长篇”，诸例中的“靡”字都是美丽的意思。这种褒词也见于当时的其他文献。例如司马相如《长门赋》说“观夫靡靡而无穷”，指观看美丽的景象。陆云《与兄书》说“《祖德颂》……靡靡清工”，《世说新语·言语》引王济语“张茂先论《史》《汉》，靡靡可听”，都以“靡靡”二字叠用，来赞扬事物的美丽动人③。

以上两方面情况，事实上，表现了古人评价艺术时两种标准的冲突，即“礼”的标准（或政治标准）同“文”的标准（或艺术标准）的冲突。前一个标准通常很严厉，后一个标准则往往很开通。之所以会出现这种情况，是因为古代的艺术——尤其是雅乐——具有意识形态的身份。事实上，直到现代，中国的文学和文学批评仍然葆有上述

① 《汉书》，页1070—1071。

② 文津阁《四库全书》，商务印书馆影印本，2005年，第86册，页211中。

③ 杨明《释〈文心雕龙·乐府〉中的几个问题——兼谈刘勰的思想方法》。

特点。

上述双重标准,也表现在文学评价与音乐评价之间。人们还注意到一个情况:《文心雕龙》对文学的评价,在其他篇章中较为宽容,一到《乐府》篇中就显得严厉起来了。例如对建安时曹氏父子等人的评论就是这样。在《明诗》、《时序》等篇章中,刘勰曾赞扬建安诗歌"慷慨以任气"、"梗概而多气";在《乐府》篇中,他却批评曹氏父子所作乐府诗"虽三调之正声,实《韶》《夏》之郑曲"。联系上述情况可以知道,这种前后矛盾,缘于文学评价与音乐评价在标准上的反差。音乐评价的标准来源于古来的雅乐传统,文学评价的标准则来源于当时的审美风尚,这是造成反差的主要原因。这就是说,联系于礼制传统的音乐评价和联系于时代风尚的文学评价,各有其独立性。

事实上,"靡而非典"的"靡",正是文学批评趋于独立的一个表现。上面说到,这一语汇具有文学批评之标准的性质,是对当时的审美风尚的反映。这一点是容易理解的。按"靡"字用于文学批评,是一个出现在汉以后的现象。作为审美语汇,它意味着辞语的美丽、繁多、繁复、丰富。这一点同秦汉之际的文学变动有关。在先秦时代,文学主要是通过口头来传述的,用辞必须朴素明了;到汉以后,随着职业作家和作家文学的产生,文学风格也有了很大改变。作家文学的特点是什么?萧统《文选序》有一句话作了很好的概括,即:"事出于沈思,义归乎翰藻。"[①]在人们的一般看法中,这句话是讲审美的,即主张"情义与辞采内外并茂";但其实不是这样,这句话应理解为对书面文学特点的概括。因为口头文学是即兴产生的,通常不能"出于沈思";它又是诉诸于听觉的,为了明白易懂,需要规避同音词、生僻词而不能一味追求藻丽。只有到书面文学时代,"沈思"和"翰藻"才成为可能。书面文学的兴起,从语言学角度也可以看出来。——在先秦文献和汉代文献之间,存在一个语汇上的区别,即先秦文献所使用的语辞较为简约,而汉代文献所使用的语辞则丰富繁多。对比《尔

①《文选》,中华书局,1977 年,页 2。

雅》、《说文》所收录的文字与《文选》作品中的语辞，可以看到这一区别。正是这一区别，证明《文心雕龙》所使用的批评术语"丽"和"靡"，是特定时代的产物。

三、论"声来被辞"

《文心雕龙·乐府》在论述音乐和诗歌之关系的时候，说了一段值得注意的话：

> 凡乐辞曰诗，咏声曰歌，声来被辞，辞繁难节；故陈思称左延年闲于增损古辞，多者则宜减之，明贵约也。①

这段话说到四件事：其一，曹魏时的乐府制作，采用了以声被诗的方法，也称"声来被辞"；其二，当以声被诗之时，有一种情况是"辞繁难节"；其三，左延年用于解决辞繁难节的办法是"增损古辞，多者则宜减之"；其四，刘勰赞成这样做，以彰显雅乐歌辞的"贵约"风格。

这段话说到了中国音乐文学史上的一个新现象，即"声来被辞"。我在《论汉文化的"诗言志，歌永言"传统》一文②中曾说到，中古音乐创作有两条路线。据《宋书·乐志》③，这两条路线分别是：其一，"始皆徒哥，既而被之弦管"的路线，用于改造"汉世街陌谣讴"和"吴哥杂曲"；其二，"因弦管金石，造哥以被之"的路线，用于发展"魏世三调哥词"。前者继承了"诗言志，歌永言"的传统，后者则代表一种新的文化。其间区别在于：前者以诗为先，而后者则以声为先。要了解"声来被辞"的性质和意义，就要了解这两条路线。

---

①《文心雕龙注》，人民文学出版社，1978年，页102—103。"咏声"原作"诗声"，"左延年"原作"李延年"，今从唐写本。

② 王小盾《论汉文化的"诗言志，歌永言"传统》，载《文学评论》2009年第2期。

③《宋书》卷一九，中华书局点校本，1974年，页550。

在刘勰所处的时代,"诗言志,歌永言"的传统显然具有深厚的基础,所以,《文心雕龙·乐府》提出了"乐府者,声依永,律和声也"的主张。不过,所谓"声来被辞",尽管是雅乐制作的手段,却不能简单地归入这一传统。因为当左延年等人以声被辞之时,他们采用的是不同于"歌永言、声依永"的方法,而依照"声"的需要对辞作了大幅度的改变,此即所谓"增损古辞,多者则宜减之"。

关于左延年等人之"增损古辞",《宋书·乐志》有如下记载:

> 汉末大乱,众乐沦缺。魏武平荆州,获杜夔,善八音,尝为汉雅乐郎,尤悉乐事,于是以为军谋祭酒,使创定雅乐。时又有邓静、尹商,善训雅乐;哥师尹胡,能哥宗庙郊祀之曲;舞师冯肃、服养,晓知先代诸舞:夔悉总领之。远考经籍,近采故事,魏复先代古乐,自夔始也。而左延年等,妙善郑声,惟夔好古存正焉。
>
> 文帝黄初二年,改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》,改宗庙《安世乐》曰《正世乐》,《嘉至乐》曰《迎灵乐》,《武德乐》曰《武颂乐》,《昭容乐》曰《昭业乐》,《云翘舞》曰《凤翔舞》,《育命舞》曰《灵应舞》,《武德舞》曰《武颂舞》,《文始舞》曰《大韶舞》,《五行舞》曰《大武舞》。其众哥诗,多即前代之旧;唯魏国初建,使王粲改作登哥及《安世》、《巴渝》诗而已。
>
> 魏雅乐四曲:一曰《鹿鸣》,后改曰《於赫》,咏武帝;二曰《驺虞》,后改曰《巍巍》,咏文帝;三曰《伐檀》,后省除;四曰《文王》,后改曰《洋洋》,咏明帝。《驺虞》、《伐檀》、《文王》,并左延年改其声。[1]

第一段话,说到魏武帝时的雅乐制作。其时也有两条路线:一是汉雅乐郎河南杜夔"复先代古乐"的路线,基本方式是"远详经籍,近采故事,考会古乐";二是黄初中(220—226)柴玉、左延年等人的路

---

①《宋书》卷一九,页534,539。

线，基本特点是"以新声被宠，改其声韵"[①]。第二段话是说复古路线的具体表现，即"众哥诗多即前代之旧"，唯"改作登哥及《安世》、《巴渝》诗而已"。第三段话则说到左延年路线的具体表现，即对杜夔所传《驺虞》、《伐檀》、《文王》等雅乐曲的"古声辞"加以改纂，"自作声节，其名虽存，而声实异"[②]。总之，杜夔等人的"复先代古乐"，以"经籍""故事"为制作标准，其实是主辞的路线；而左延年等人的"增损古辞"，则用新声来改造杜夔等人所传的古声辞，是主声的路线。《三国志·杜夔传》说："自左延年等虽妙于音，咸善郑声，其好古存正，莫及夔。"[③]由此可见，这两条路线的分别，也可以看作从俗与崇雅的分别。

从《乐府诗集》卷三〇所引《古今乐录》中，我们知道，左延年曾为《从军行》、《短歌行》等相和歌曲撰辞[④]。另外，《乐府广题》和《乐府诗集·杂曲歌辞》分别记载了左延年所作《从军行·苦哉》和《秦女休行》的文辞，皆五言体，例如前者为"苦哉边地人，一岁三从军。三子到敦煌，二子诣陇西，五子远斗去，五妇皆怀身"云云[⑤]。但左延年如何增损《驺虞》、《伐檀》、《文王》等雅乐曲辞，其记录却已不详了。不过，以下资料却表明了这两条路线的发展及其背景。其中一条资料同样见于《宋书》卷一九《乐志》，说的是这两条路线在晋太始五年(269)的新的表现：

---

① 《晋书》卷二二《乐志》："魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商，善训雅乐；歌师尹胡，能歌宗庙郊祀之曲；舞师冯肃、服养，晓知先代诸舞：夔悉总领之。远详经籍，近采故事，考会古乐，始设轩悬钟磬。而黄初中，柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韵。"中华书局点校本，1974年，页679。

② 同上云："杜夔传旧雅乐四曲：一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞。及太和中，左延年改夔《驺虞》、《伐檀》、《文王》三曲，更自作声节。其名虽存，而声实异。"《晋书》，页684。

③ 《三国志》卷二九，中华书局点校本，1959年，页807。

④ 《乐府诗集》卷三〇，中华书局点校本，1979年，页441。

⑤ 《乐府诗集》卷三二，页475；卷六一，页886。

> 晋武泰始五年，尚书奏使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒食举乐哥诗。诏又使中书郎成公绥亦作。张华表曰："按魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声，度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韵逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。"荀勖则曰："魏氏哥诗，或二言，或三言，或四言，或五言，与古诗不类。"以问司律中郎将陈颀，颀曰："被之金石，未必皆当。"故勖造晋哥，皆为四言，唯王公上寿酒一篇为三言五言。此则华、勖所明异旨也。[①]

这里说到：汉代所施用的上寿食举诗，文句长短不齐；魏氏歌诗也是这样，或二言，或三言，或四言，或五言，与《诗经》以来的古诗不类。如何对待这种情况呢？出现了两种意见。一是张华的意见。他考虑到声与辞原有密切的配合，虽然"文句长短不齐"，但辞与乐"本有因循"、"韵逗曲折皆系于旧"，故主张因袭不改。这一路线，其实是主声的路线。二是荀勖的意见。他以尚雅为宗旨，主张依古代雅歌辞的格式，把乐歌都制为四言之体。这一路线，其实是主辞的路线。也就是说，同样是改辞，荀勖、左延年两人的出发点不同，效果也不相同。左延年所关注的是声与辞的相互脱离，亦即"辞繁难节"，因此是采用新声来改造旧辞的；荀勖所关注的却是声与辞的"本有因循"，他对旧辞的改造，是为牵合雅乐观而忽略歌辞配乐规律的改造[②]。

在《宋书》卷二〇《乐志》当中，记录了傅玄、荀勖、张华、成公绥等人所制的晋四厢乐歌。从其中《食举乐东西厢歌》，可以看到以上所说的对比：

---

① 《宋书》，页539。

② 参见崔炼农《汉魏六朝乐府辞乐关系研究》，上海师范大学博士学位论文，2003年打印本，页26。

荀勖辞第一章:“煌煌七耀,重明交畅。我有嘉宾,是应是贶。邦政既图,接以大飨。人之好我,式遵德让。”

张华辞第五章:“世资圣哲,三后在天,启鸿烈。启鸿烈,隆王基。率土讴吟,欣戴于时。恒文示象,代气着期。”

成公绥辞第八章:“清庙何穆穆,皇极辟四门。皇极辟四门,万机无不综。娓娓翼翼,乐不及荒,饥不遑食。大礼既行,乐无极。”①

荀勖辞十二章,每章8句至28句,皆四言体,自称模仿《鹿鸣》等古诗而作。张华辞十一章,除第一章、第六章为四言6句外,其余九章皆为杂言;成公绥辞十五章,也有十章是杂言;而且,张华、成公绥在辞中往往采用了顶针续麻等民歌修辞方式,例如“三后在天,启鸿烈;启鸿烈,隆王基”。由此可见,即使从文学风格角度看,荀勖辞也是不同于张华、成公绥辞的,两者间有雅俗之别。

明白了以上事实,我们对《文心雕龙》的乐府歌辞观就可以有更为深刻的认识了。我们由此知道:汉代末年的社会动乱,对中国音乐文学的形势及其相关理论,都造成了极大的影响。公元210年,曹氏建立铜雀台②,以“清商”为名新的俗乐大批进入宫廷。这件事,造成了以下两种歌唱方式的并存:

“弦歌”——以弹唱相和为特征的传统歌唱;

“歌弦”——歌与乐完全配合的新乐歌。

同时又造成了以下两种歌舞方式的并存:

楚式歌舞——正歌、少歌、倡、乱的结合;

“大曲”——由艳、曲、趋、乱结合而成之曲,亦即器乐、歌乐、

①《宋书》,页584—592。

②《三国志》卷一《魏书·武帝操》:“建安十五年……冬,作铜雀台。”页32。

舞乐混合编组之曲。[1]

这样一来，它就使“因弦管金石，造哥以被之”的配辞方式登上了舞台，并进而造就了雅乐制作的新局面。左延年制作雅乐的两个特点——采用新俗乐的特点和依声“增损古辞”的特点——便是在这样的背景下形成的。刘勰对“声来被辞”之法的肯定，实质上，既是对新声的肯定，也是对新的雅乐文学的肯定。

因此，我们应该这样来理解《文心雕龙》的乐府观：在内容方面，或者说制度方面，它主张“好古存正”；但在形式方面，或者说音乐文学的表述方式方面，它不排斥新变，而是主张声与诗“表里而相资”。前一方面，既表现为上文说到的“经”和“典”的批评标准，也表现为对“诗”的强调[2]：

> 诗为乐心。
>
> 乐心在诗，君子宜正其文；好乐无荒，晋风所以称远；伊其相谑，郑国所以云亡。知季札观乐，不直听声而已。

后一方面，则不仅表现为主张节制繁辞，而且表现为对“乐”和“声”的强调：

> 夫乐本心术……务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德，故能情感七始，化动八风。
>
> 声为乐体，乐体在声，瞽师务调其器。

《文心雕龙·乐府》的这种理论特色，其实是时代风尚的产物。我们注意到：从杜夔、左延年制乐歌，到荀勖、张华制乐歌，其间相隔

---

① 参见王小盾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，载《中国文化》第3辑，三联书店，1990年12月。

② 以下引文均见《文心雕龙注》，页101—102。

有 48 年时间。在这段时间里，从俗、尚雅两种音乐观，一直是相互并存，难分高下的。从古代典籍的记录看，当时史臣对两方面的雅乐制作亦采取了兼收并蓄的态度，故傅玄、荀勖、张华、成公绥的雅乐歌辞一一保存了下来。《文心雕龙·乐府》正是这种形势的代表。《文心雕龙》对历代乐府的评论——认为秦汉之际"雅声浸微"；汉武之时"丽而不经"；汉宣之时虽有"正音"但"乖俗"；后汉"辞虽典文而律非夔旷"；曹魏"虽三调之正声实《韶》《夏》之郑曲"；直到晋代，才出现"雅歌"、"新篇"、"舒雅"之律、"哀急"之声大备的局面——便表明了它的音乐批评的标准：讲求乐与辞相统一，乐与礼相统一；或者说，讲求"中和"，不偏于一端。由此看来，《文心雕龙·乐府》所谓"乐府者，声依永，律和声也"云云，正是对其乐府理论的简要概括。

（原载《文学遗产》2010 年第 3 期）

《行路难》与魏晋南北朝的说唱艺术

提要:《行路难》是一支产生于汉代、流行于南北朝的歌调,经历了由乐府挽歌、民间歌谣而演变为说唱曲的发展过程。本文拟通过对其渊源和流变的考察,揭示魏晋南北朝说唱艺术的表演方式、音乐渊源及其在唐代音乐文学活动中的影响。

关于魏晋南北朝的说唱艺术,历来的记载都不详明。从近数十年在四川、江苏等地发现的说唱俑看,《汉书·霍光传》所谓"引内昌邑乐人,击鼓歌吹作俳倡"(颜师古注:"俳优,谐戏也;倡,乐人也")[①],乃反映了汉代曲艺活动的流行。这种情况应在魏晋南北朝有所发展,但史籍中却只留下了"优倡管弦,靡不备奏"、"俳优鄙艺,污辱视听"、"倡优媟狎"[②]一类较含混的记录。如何追寻这一时期说唱艺术的具体面貌呢?这是有待学术界解决的问题。

在另一方面,汉魏六朝乐府诗的研究者也注意到"乐府往往叙事,故与《诗》殊"[③]的特点。这种叙事性见于《陌上桑》、《陇西行》、《孤

① 《汉书》,中华书局,1962年,页2940。

② 《宋书》卷四《少帝纪》载皇太后令:"至乃征召乐府,鸠集伶官,优倡管弦,靡不备奏。"中华书局点校本,页65。《魏书》卷四八《高允传》载高允表奏:"今之大会……俳优鄙艺,污辱视听,朝庭积习以为美,而责风俗之清纯。"中华书局点校本,页1075。《魏书》卷七上《高祖纪》载孝文帝诏文:"……女巫妖觋,淫进非礼,杀生鼓舞,倡优媟狎,岂所以尊明神、敬圣道者也!"中华书局点校本,1974年,页136。

③ 明徐祯卿《谈艺录》语,《历代诗话》本,中华书局,1981年,页769。

儿行》、《孔雀东南飞》、《东门行》等许多篇章，不仅表现为情节曲折、故事生动、注重人物形象的塑造，而且表现为对话、代言等艺术手段的运用。如何解释这些特点呢？这也是有待学术界探讨的问题。

最近，为研究唐代白话诗体及其来源，我在博士生孙尚勇的帮助下，对《乐府诗集》所载 62 首《行路难》的源流作过一些考察，注意到这支曲调在中国曲艺史上的特殊意义。今拟向诸位同好提交这一考察结果——通过讨论《行路难》曲的来龙去脉，对魏晋南北朝说唱艺术的表演方式、音乐渊源和历史影响等问题，略作发明。

一、《行路难》的说唱特点

《行路难》曲载在《乐府诗集·杂曲歌辞》，以南朝宋鲍照所作之辞 18 首为最早。这些作品大抵是七言，而杂以其他句式。其特点之一是采用第一人称的表白口吻。例如第一首言奉酒而作歌，有云“愿君裁悲且减思，听我抵节行路吟”；第二首从“洛阳金博山”起兴，言“承君清夜之欢娱”，而有云“如今君心一朝异，对此长叹终百年”。其特点之二是使用景内景外相切换的手法。例如第三首转入叙事，而云“中有一人字金兰……含歌揽涕恒抱愁”；第四首加以评论，而云“酌酒以自宽，举杯断绝歌路难”[①]。同样的情况又见于其他部分。例如第五首以下主题不一，文辞特征大致如《乐府诗集》卷七〇引《乐府解题》所云：“备言世路艰难及离别悲伤之意，多以君不见为首。”[②]这些篇章的悲伤情调和“君不见”口吻，便进一步印证了第一人称表白、景内景外切换的特点，说明《行路难》是按一人多角、口语叙事的方式表演的。

事实上，所谓说唱艺术，其主要特质就是“一人多角”、“口语叙事”。《行路难》不仅证明了这种说唱艺术在魏晋南北朝的存在，而且

---

① 见《乐府诗集》卷七〇，中华书局，1979 年，页 997，998。

②《乐府诗集》，页 997。

具体反映了它的基本形态。鲍照辞 18 首主题不一，说明一支完整的说唱歌调需要经过乐工拼合，杂集多种曲辞。鲍照辞多含闺怨题材，说明这种说唱主要由女子表演。鲍照辞用“君不见”等第二人称称谓语起句，自称“歌路难”，并称所用的是“抵节”而歌“行路吟”的演唱方式，这又说明：它是一种独唱，往往在市井和交通要道表演；它采用清唱方式，只作简单的击节伴奏；它的声调接近于吟诵，具有细腻缓长的风格。

以上特点，在许多相关作品中得到了再现。例如齐梁时候的《行路难》就是这样：齐僧宝月辞采用“君不见”、“行路难”的和声定式，梁费昶辞的题材是“倡家少女”，吴均四首则辞意散漫，明显有拼凑痕迹。这种再现不同于文辞上的简单模仿，说明《行路难》的形式特点乃是其说唱方式的反映。在另一方面，魏晋南北朝还流传了一大批以“行路”、“长安道”、“洛阳道”为题材的歌辞作品，例如魏文帝《钓竿》曲云“行路之好者”[①]，宋颜延之《秋胡行》云“嗟余怨行役，三陟穷晨暮”[②]，宋吴迈远《长相思》云“晨有行路客，依依造门端”[③]；又如梁简文帝、梁元帝、沈约、庾肩吾、车操，北周王褒、陈后主、顾野王、阮卓、萧贲、徐陵、岑敬之、陈暄、王瑳、张正见、江总等人分别作有《长安道》辞和《洛阳道》辞。这说明《行路难》是以晋以来大规模的人群流动和迁徙为背景的。此外，齐释宝月《行路难》云“夜闻南城汉使度，使我流泪忆长安”[④]，梁费昶《行路难》云“君不见长安客舍门，倡家少女名桃根”[⑤]，吴均《行路难》云“蹀躞横行不肯进，夜夜汗血至长安”，又云“洛阳名工见咨嗟，一剸一刻作琵琶”[⑥]。可见作为说唱歌曲的《行路难》是在中原都市成熟的，曾在长安、洛阳等地流传。

---

① 《乐府诗集》卷一八，页 263。

② 《乐府诗集》卷三六，页 532。

③ 《乐府诗集》卷六九，页 991。

④ 《乐府诗集》卷七〇；又《玉台新咏笺注》卷九，中华书局，1985 年，页 416。

⑤ 《玉台新咏笺注》卷九，页 424。

⑥ 皆见《乐府诗集》卷七〇，页 1002。

在《乐府诗集》中,“杂曲歌辞”是一个较具民间特色的部类。根据郭茂倩“杂曲歌辞”、“舞曲歌辞”的小序,“杂”指的是出自方俗、未成部伍。足知《行路难》之编为“杂曲”,乃缘于它所采用的民间表演方式。从这个角度看,《乐府诗集·杂曲歌辞》所载的330首魏晋南北朝作品,其中应当有很大一部分属于说唱歌辞。由此可以理解魏晋南北朝乐府歌辞富于叙事性的特点:这些特点,正是因说唱活动的需要或说唱艺术的风行而形成的。

二、《行路难》的音乐性质和来源

《乐府诗集》卷七〇《杂曲歌辞》录《行路难》34首,题解引《陈武别传》云:“武常牧羊,诸家牧竖有知歌谣者,武遂学《行路难》。”[①]其书卷四一《相和歌辞》又录《梁甫吟》5首,题解引《陈武别传》云:“武常骑驴牧羊,诸家牧竖十数人,或有知歌谣者,武遂学《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。”[②]由此可知《行路难》的音乐渊源:它和《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》一样,曾经以歌谣的身份在民间流传。

《乐府诗集》所说的陈武,乃后赵人。其事迹又见于《晋书》、《艺文类聚》和《太平御览》。《类聚》卷一九引《陈武别传》云:“陈武,字国,本休屠胡人。常骑驴牧羊,诸家牧竖十数人,或有知歌谣者,武遂学《太山梁父吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。”其书卷九四引《陈武别传》,于末句作“或有和歌者,武遂学《太山梁甫吟》之属”[③]。而《御览》卷三六三引《陈武别传》则补充述及陈武自称素慕汉使苏武执

① 《乐府诗集》卷七〇,页997。

② 《乐府诗集》卷四一,页605。

③ 《艺文类聚》,上海古籍出版社,1965年,页352,1629。《太平御览》卷三九二所记略同,中华书局影印本,1960年,页1812下。

忠守志，“遂名之曰武”，“字之曰国武”的事迹[①]。《晋书·石勒载记下》亦在记述太兴四年(321)段匹磾降石勒一事以前，记载了“黎阳人陈武……携其妻子诣襄国上书自陈”之事[②]。这说明，《太山梁甫吟》、《幽州马客吟》、《行路难》诸调皆为北方民间歌曲，为陈武少时牧羊所学。早在公元321年以前，这些曲调即曾以“歌谣”或“和歌”的方式在民间流行了。

关于《行路难》的性质及其音乐源流，现在已无直接资料稽考；但《泰山梁甫吟》却可以作为旁证。按《梁甫吟》原是一支挽歌，用于丧葬。《乐府诗集》卷四一云：“《梁甫吟》盖言人死葬此山，亦葬歌也。”所载诸葛亮辞亦云：“步出齐城门，遥望荡阴里。里中有三墓，累累正相似。问是谁家墓，田强古冶子。”[③]这说明《梁甫吟》是在挽歌制度的背景下成为乐府歌曲的。考关于挽歌起源有三说，一说出自秦末田横之客的哀歌[④]，一说自春秋末年以来历代有之[⑤]，一说起于汉武帝时役人之劳歌。崔豹《古今注·音乐》云：“《薤露》、《蒿里》，并丧歌也，出田横门人。横自杀，门人伤之，为之悲歌，言人命如薤上之露，易晞灭也；亦谓人死，魂魄归乎蒿里。故有二章。……至孝武时，李延年乃分为二曲：《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人，使挽柩者歌之，世呼为挽歌。”[⑥]《晋书·礼志中》云：“汉魏故事，大丧及大臣

① 《太平御览》，页1671。

② 《晋书》，中华书局点校本，1974年，页2737。

③ 《乐府诗集》卷四一，页605，606。

④ 见《世说新语·任诞》刘孝标注引谯周《法训》，徐震堮《世说新语校笺》，中华书局，1984年，页407；又见干宝《搜神记》旧本卷一六，李剑国《新辑搜神记》卷二三，中华书局，2007年，页394—395。

⑤ 《世说新语·任诞》刘孝标注：“按《庄子》曰：‘绋讴所生，必于斥苦。’司马彪注曰：‘绋，引柩索也。斥，疏缓也。苦，用力也。引绋所以有讴歌者，为人有用力不齐，故促急之也。’《春秋左氏传》曰：‘鲁哀公会吴伐齐，其将公孙夏命歌《虞殡》。’杜预曰：‘《虞殡》，送葬歌，示必死也。’《史记·绛侯世家》曰：‘周勃以吹箫乐丧。’然则挽歌之来久矣，非始起于田横也。”朱铸禹《世说新语汇校集注》，上海古籍出版社，2002年，页633—634。

⑥ 崔豹《古今注》卷中《音乐》，《丛书集成初编》本，第274册，页10。

之丧，执绋者挽歌。《新礼》以为挽歌出于汉武帝役人之劳歌，声哀切，遂以为送终之礼。”[①]由此可知，古人对挽歌起源的判断，原有不同的标准；哀歌、劳歌之说皆是从汉武帝所建挽歌制度的角度着眼的，实质上是说乐府挽歌的来源，而不是说挽歌习俗的来源。《汉书》所谓汉武帝立乐府之说，同样采用了这种标准，即把乐府的建立理解为礼乐制度的建立，而非一般音乐机构的建立。由此可以理解《薤露》、《蒿里》之“古辞”和《梁甫吟》何以会被收入《乐府诗集·相和歌辞》——因为这是作为“汉旧曲”之代表的音乐类别，而《薤露》、《蒿里》等曲是编属汉代乐府挽歌的歌曲。总之，我们可以据此重新认识《行路难》的创调传说：

《世说新语·任诞》：“张湛好于斋前种松柏。时袁山松出游，每好令左右作挽歌。”刘孝标注：“《续晋阳秋》曰：‘袁山松善音乐，北人旧歌有《行路难曲》，辞颇疏质。山松好之，乃为文其章句，婉其节制。每因酒酣，从而歌之，听者莫不流涕。初，羊昙善唱乐，桓伊能挽歌，及山松以《行路难》继之，时人谓之三绝。”[②]

《太平御览》卷四九七引《俗记》：“宋祎死后，葬在金城南山，对琅琊郡门。袁山松为琅琊太守，每醉，辄乘舆上宋祎冢，作《行路难歌》。”[③]《世说新语·品藻》：“宋祎曾为王大将军妾，后属谢镇西。”[④]

《晋书》卷八三《袁山松传》：“山松少有才名，博学有文章，著《后汉书》百篇。衿情秀远，善音乐。旧歌有《行路难》曲，辞颇疏质，山松好之，乃文其辞句，婉其节制，每因酣醉纵歌之，听者莫不流涕。初，羊昙善唱乐，桓伊能挽歌，及山松《行路难》继之，时人谓之‘三绝’。时张湛好于斋前种松柏，而山松每出游，好令左

① 《晋书》卷二〇，页626。
② 徐震堮《世说新语校笺》，页406。
③ 《太平御览》，页2275。
④ 《世说新语校笺》，页281。

右作挽歌,人谓'湛屋下陈尸,山松道上行殡'。"[①]

《世说新语》所载之事抄自裴启《语林》,《语林》作于东晋隆和(362年)之前。因此可以说,在公元361年以前,《行路难》已流入琅琊、金城(今江苏句容北)等地,用挽歌的方式歌唱了。这是不同于陈武所学唱的"歌谣"的方式,但它却是更早的音乐方式,因为它是汉代乐府风尚的遗存。

同样可资确认《行路难》音乐性质的有《幽州马客吟》曲。按这是一支梁以前的横吹曲,载在《乐府诗集·横吹曲辞》。《乐府诗集》引《古今乐录》说:梁鼓角横吹曲有《企喻》等歌三十六曲,其中二十五曲有歌有声,十一曲有歌;又乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》等十四曲,三曲有歌,十一曲亡;"又有《隔谷》、《地驱乐》、《紫骝马》、《折杨柳》、《幽州马客吟》、《慕容家自鲁企由谷》、《陇头》、《魏高阳王乐人》等歌二十七曲,合前三曲,凡三十曲,总六十六曲"[②]。这就是说,梁代鼓角横吹曲采集了大量古歌,其中近半数乐曲因时代久远失去了歌辞。《幽州马客吟》正是这样一支由古歌改制为鼓角横吹的歌曲。现存《幽州马客吟歌辞》是五曲、四解之辞,以每一五言句为一解,因此是一种声调缓长的歌唱。《古今乐录》说"伧歌以一句为一解,中国以一章为一解。"[③]据此,这种歌唱方式乃流行于北鄙之地。《泰山梁甫吟》之称作"吟"、《行路难》之称作"行路吟",正因为它们采用了这种引声缓唱的方式。

不过,从《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》、《行路难》在《乐府诗集》中的不同归属看,它们是通过不同途径进入乐府的:乐府采《梁甫吟》为挽歌,用相和形式歌唱;采《幽州马客吟》为横吹之曲,奏入鼓角;《行路难》则作为民间说唱之曲,编入"杂曲歌辞"。考虑到以下两个事实——(一)在陈武牧羊之前,乐府已有诸葛亮、曹植、陆机等人的

---

① 《晋书》,页2169。

② 《乐府诗集》卷二五,页362。

③ 《乐府诗集》卷二六引,页376。

《梁甫吟》拟作;(二)据《艺文类聚》卷四四,蔡邕《琴赋》中原有"《梁甫》悲吟,周公《越裳》"之句,说明《梁甫吟》在汉代末年亦曾奏入琴曲——可以判断,《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》、《行路难》等曲经历了由乐府曲流入民间,演为琴歌和歌谣的传播过程。这就是说,同为北方歌谣的三支曲调,此前此后都有身份上的改变。由此看来,魏晋南北朝说唱音乐之形成,是以众多音乐体裁的充分发展和相互吸收为背景的。换言之,汉以来的挽歌、琴歌、谣歌、相和之歌和管乐之歌,乃构成魏晋南北朝说唱音乐的渊源。

三、《行路难》对唐代音乐文学的影响

《行路难》对唐代音乐文学的影响,主要表现在两个方面:其一是作为乐府古题,成为众多诗人竞相拟作的对象;其二是作为一支民间歌调,用于歌唱或说唱。《乐府诗集·杂曲歌辞》载录了前一方面的作品,共 33 首。诸辞长短不一,但大多有"君不见"、"行路难"一类和声定式。其中骆宾王所作二首长篇以塞外行军为主题,辞中有云"昔时闻道从军乐,今日方知行路难"云云,故题作《从军中行路难》;其中王昌龄所作一首为短篇,五言八句,亦以塞外行军为主题,但无"行路难"一类和声定式,故题作《变行路难》。这意味着,在唐代,很大一部分《行路难》作品已成拟乐府,不再是歌辞了;不过,它们仍然以"君不见"、"行路难"等定式,反映了《行路难》旧有的作为说唱辞的痕迹。

以下几种记载则表明,《行路难》的乐声在唐代仍有流传:

(一)《太平广记》卷四八九《冥音录》记大和初陇西人李侃的家事,云其外妇崔氏为广陵倡家,生二女,皆从其姨母学习筝艺。开成五年某日,长女梦见已故姨母,知其在阴府簿籍教坊。后姨母授之以宫闱中新翻之曲,"曲有《迎君乐》(正商调,二十八叠)、《槲林欢》(分丝调,四十四叠)、《秦王赏金歌》(小石调,二十八叠)、《广陵散》(正商

调,二十八叠)、《行路难》(正商调,二十八叠)"等十曲[①]。由此可见,在晚唐人心目中,《行路难》是琴筝之曲。

(二)《乐府诗集·杂曲歌辞》载韦应物《行路难》,杂言十三句,辞中有"上客勿遽欢,听妾歌《路难》,旁人见环环可怜"[②]等句。按《文苑英华》卷二〇〇亦录此辞,题注云:"一作《连环歌》。"[③]这种一辞二名(一为曲调名,一为篇章名)的情况常见于乐府歌辞。因此,如果说《连环歌》是关于作品内容的名称,即篇章之名,那么可以判断,《行路难》是关于作品形式的名称,亦即曲调之名。换言之,所谓"听妾歌《路难》",意味着当时曾用《行路难》的曲调来唱连环之歌。

(三)敦煌写本斯 6042、日本龙谷大学藏本所载《行路难》,原标次第为 16 首,今存后 12 首。每首皆由首、中、尾三段构成,体式如一。其首句概以"君不见"起,次句(五言句)概以"无心"二字起,中部 14 句概为七言,尾部概以"行路难,行路难,无心"云云起句,而"君不见""行路难"云云与内容无关[④]。例如末首:

> 第十六:君不见,无心之大慧,廓廓落落无边际。无碍虚融离有无,微妙疏通含一切。一切疏通忘彼此,如如平等论非是。非是是是号空空,空空亦空乃法尔。法尔空空无他自,慧眼明照恒不二。不二无知无不知,无知不知称大智。大智非明非不明,不明非明无明明。无明之照不照照,不照之照乃无生。行路难,行路难,无心甚清泰。涅槃生死不关怀,荡荡如空无罣碍。

因此,这种辞式一致性,应当归结为和声定式以及依歌调作辞的表现。也就是说,作为谣歌之调的《行路难》,在唐代原有较为稳定的曲体。

---

① 《太平广记》,中华书局,1961 年,页 4022。

② 《乐府诗集》,页 1011。

③ 《文苑英华》,中华书局,1966 年,册 2,页 991 上。

④ 参见任半塘《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社,1987 年,页 1146—1220。

（四）敦煌写本伯 3409、斯 5996、斯 3017 载“共住修道”故事，云常贵贱等七卫士，路遇远尘、离垢、广照、净影、智积、圆明等六禅师，因相敬慕，即请同住一日一夜，六禅师各作一偈回答。至夜，禅师赠《五更转》，五位禅师各作一更。圆明禅师无“更”可转，即作“劝诸人”一偈。接着七卫士各作《行路难》一首①。各首《行路难》用韵、体制均不相同，但大抵是杂言，篇末均有和声“君不见，行路难，行路难，道上无踪迹”云云。在这些作品中，禅师之偈词以“劝君学道”的说唱口吻起句，采用“七五五五，五五五五”杂言体，表明了民间说唱对佛教偈颂的歌吟传统的影响，而《五更转》则是一支在唐代民间甚为流行的吟唱之调。由此可以判断，与之同属一篇故事的《行路难》，乃采用了魏晋以来的说唱方式。

以上记载最重要的意义在于：它们证明，魏晋南北朝的说唱音乐在唐代民间有不绝如缕的传承。其突出表现是：当乐府《行路难》变质为拟歌辞之后，民间却出现了佛教《行路难》的勃兴。关于这一点，可以再举出一个典型例证，即敦煌写本斯 2672 号所载的“禅师与少女问答故事”。它像“共住修道”故事一样，以问答方式串联了五首偈颂：四首五言四句体偈颂和一首《行路难》体偈颂。云：

> 有一禅师，寻山入寂，遇至石穴，见一妇人，可年十二三，颜容甚媚丽，床卧榻席，宛若仙居，经书在床，笔砚俱有，因而怪之，以诗问曰：“床头安纸笔，欲拟乐追寻。壁上悬明镜，那能不照心？”
>
> 女子答曰：“纸笔题般若，将为答人书。时观镜里像，万色悉归虚。”
>
> 禅师又答曰：“般若无文字，何须纸笔题。离缚还被缚，除迷却被迷。”
>
> 女子答曰：“文字本解脱，无非是般若。心外见迷人，知君是

① 参见周绍良，白化文，李鼎霞《敦煌变文集补编》，北京大学出版社，1989 年，页 137—141。

迷者。”

禅师无词，退而归路。女子从后赠曰：“行路难，路难心中本无物。只为无物得心安，无见心中常见佛。”①

此故事在敦煌流传甚广，又见载于斯 646、斯 3441、北 8412、伯 2901 等卷，分别抄在佛经疏释、佛经、《三界图一卷》、《谨检阴阳题文劝善》、佛经音义等佛教题材的文献之后，明显出自僧侣之手。因此，它不同于唐代传奇小说中的韵文连缀，而是某种佛教讲唱风尚的表现。《行路难》之成为唐代佛教偈颂的常用文体，正表明了魏晋南北朝说唱艺术同这种风尚的契合。同样可以作为例证的还有以下作品：

（一）贯休、齐己的 7 首《行路难》辞，载见《乐府诗集》，主题是世事险恶、人生无常②；

（二）庞蕴所作的“行路易，行路易，内外中间依本智”，载见《庞居士语录》卷下，乃篇幅为 17 句的诗偈③；

（三）《傅大士语录》所载 20 首《行路难》，皆以“君不见”起句，下为七言句二十二句，又于“行路难，路难□□□□□”之下接七言两句；

（四）《傅大士语录》所载 15 首《行路易》，大抵以五言四句起句，然后于“行路易，路易□□□”之下接五言两句；

（五）《傅大士语录》所载《浮沤歌》，七言歌行体一首，以“君不见”起首④。

---

① 参见徐俊《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局，2000 年，页 869—871。

②《乐府诗集》，页 1012—1014。

③ 参见陈尚君《全唐诗续拾》卷二一，《全唐诗补编》，中华书局，1992 年，页 969。

④ 傅大士原名傅翕，乃南朝梁陈之间的高僧。《傅大士语录》所载诸诗传说是其所作，但经今人考订为伪托。鉴于唐僧湛然（天宝、大历在世）、延寿（吴越时人）已见到傅大士诗，而中晚唐日本僧人圆仁、圆珍等携归书目中亦提及《行路难》等诗篇，故这些诗作可判为唐人的作品。参见《全唐诗续拾》卷五九，《全唐诗补编》，页 1714，1716—1726。

这些作品表明:在唐代,《行路难》已成为诗偈问答的常用文体或常用套式。这一套式是由曲体较为稳定的民间谣歌之调转化而来的。它主要服务于两种音乐活动:一是吟唱,例如敦煌写本斯6042、日本龙谷大学藏本所载的《无心行路难》和旧题傅大士所作的《行路难》、《行路易》,皆为吟唱之辞;二是说唱,例如在敦煌广泛流传的"共住修道"故事和"禅师与少女问答故事",皆为说唱的文本。后一种文本,可以看作魏晋南北朝说唱艺术在唐代的遗存;它们具体而生动地反映了魏晋南北朝说唱艺术对唐代民间说唱的影响。

(原载《清华大学学报》社会科学版2002年第6期)

经呗新声与永明时期的诗歌变革

提要：本文通过对魏晋南北朝佛教经呗之地位、兴盛原因、语言方式等情况的考察，重新确定了中古佛教声唱与诗歌创作之间的关系。认为：一、佛教对中国音韵学的影响，主要不是通过呗赞、转读，而是通过佛经翻译体现出来的。二、永明年间，佛教歌辞已经历从翻译佛偈到创作佛偈的转变，进入文人化的阶段。三、经呗新声和永明诗歌具有同样的创作宗旨和创作方式，是同一时期并驾齐驱的两大文化运动。四、经呗新声对永明诗歌的影响，主要表现在语言手段方面，即确立了吴地佛经吟诵方式的官方地位，从而推动了同样以吴地方音为语音基础的、新的诗歌吟诵方式的形成。

佛经转读、呗赞和永明体诗歌的关系，及其与四声说的关系，长期以来，受到学术界密切关注。和一般看法不同，我们认为，虽然佛教经呗对于中国诗歌史发生了深远影响，但其直接契机是确定了一种以吴越语音为基础的吟诵方式，而与四声形成并无必然联系。本文拟围绕齐永明七年竟陵王萧子良制经呗新声这一活动，分三个部分讨论这个问题。

一、佛教经呗与四声说的关联

自陈寅恪先生在《四声三问》中提出四声说产生于佛经转读之

后，大多数学者都赞同这一观点；直到近年，怀疑的声音才逐渐增多起来。实际上，批评者和被批评者两方面都忽略了一个问题，即在讨论之先，应该明确佛教经呗的特点。

（一）转　读

"转读"的准确定义是用有韵律的汉语来歌咏佛经经文。从关于转读产生的诸种记录看，它是在仪式中使用的、带有表演性质的咏经方式，而与僧人作为日常修行的诵经方式不同。义净《南海寄归内法传》卷四曾以"诵经"、"转读"对举，说："每俯涧诵经，便有灵禽萃止；堂隅转读，则感鸣鸡就听。"这说明转读不同于诵经。慧皎则说："转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而不声，则俗情无以得入。故经言，以微妙音歌叹佛德，斯之谓也。"[①]可见转读首先一个特点，就是讲究对声音的修饰。

在古印度佛教中，存在诵经、呗赞两分的传统。《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷四说："佛言：'苾刍不应作吟咏声诵诸经法，及以读经，请教白事，皆不应作。然有二事作吟咏声：一谓赞大师德，二谓诵三启经。余皆不合。'"[②]这里的"吟咏声"，指的是歌咏呗赞。意思是说：诵经作为修行方式，乃用通常声调，不用吟咏声；歌咏呗赞只能用于赞佛德和诵三启。《十诵律》也说："佛言：'从今以外书音声诵佛经者，突吉罗。'"[③]此处的"外书音声"，指的是婆罗门教所使用的吟咏声。这说明，佛经诵读有其独特的音调，虽然不用吟咏声，但也不是日常语调；正因为这样，它不与"外书音声"相同。

佛教传入中国以后，佛经转读之所以会在东晋南朝的建康佛教中兴盛起来，最重要的原因是当时上层社会正在流行追求音声之美的风气。受其影响，出现了一批名士化的高僧。他们不仅对清谈，而且对从清谈中兴起的吟咏，都有浓厚兴趣。例如《高僧传》

---

① 《高僧传》卷一三《经师论》，《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991 年，页93 中。
② 《大正新修大藏经》第 24 册，页 223。以下用"《大正藏》24：223"的方式表示。
③ 《大正藏》23：274。

卷四《义解传》载：竺法崇"与隐士鲁国孔淳之相遇，每盘游极日，辄信宿忘归，披衿领契，自以为得意之交也。……后淳之别游，崇咏曰：'皓然之气，犹在心目，山林之士，往而不反，其若人之谓乎。'"而《高僧传》卷五《义解传》则说：帛道猷"好丘壑，一吟一咏，有濠上之风。"[①]此处的吟咏虽然与转读不同，但对转读风气却有必然影响。此外，《高僧传》卷七载有慧远和弟子僧彻的一段对话，说到佛教与吟咏的关联：

> （僧彻）以问道之暇，亦厝怀篇牍；至若一赋一咏，辄落笔成章。尝至山南，攀松而啸。于是清风远集，众鸟和鸣，超然有胜气。退还咨（慧）远："律制管弦，戒绝歌舞；一吟一啸，可得为乎？"远曰："以散乱言之，皆为违法。"由是乃止。[②]

僧彻本是太原王氏子弟，颇有名士风习，其特点之一便是雅好吟咏。而慧远作为持戒谨严的高僧，则对吟咏持否定态度，以其为"违法"。从一方面看，这表明印度佛教对"外书音声"的排斥和不以吟咏声诵经的戒律，在中国佛教中得到了继承和发扬；从另一方面看，这说明当时文人的吟咏风气，也深深地渗入了佛教僧侣的生活。

由于诵经和转读性质有别，故它们在魏晋南北朝时期表现出截然不同的面貌。《续高僧传》卷五称释慧澄"闭户礼诵，不求闻达"[③]，可见诵经是一种个人的行为。而转读则不同：它以"悟俗"为目的，是公开活动。以此为业的经师，往往使"道俗倾心"，从而声振天下。诵经所表现出的"音吐遒亮，文字分明……所谓歌咏法言，以此为音乐"[④]，只是自然达到的客观效果；而转读则刻意追求音声之美，如《高

① 《高僧传合集》，页 30 中—下，36 下。

② 汤用彤校注《高僧传》，中华书局，1992 年，页 277。

③ 《高僧传合集》，页 145 上。

④ 《高僧传》卷一二《诵经论》，《高僧传合集》，页 87 中；又汤用彤校注《高僧传》，页 475。

僧传》卷一三所记：

> 帛法桥，“作三契，经声彻里许，远近惊嗟，悉来观听。……昼夜讽咏，哀婉通神”。
>
> 道慧，“特禀自然之声，故偏好转读。发响含奇，制无定准，条章折句，绮丽分明”。
>
> 昙迁，“巧于转读，有无穷声韵，梵制新奇，特拔终古”。
>
> 昙智，“既有高亮之声，雅好转读。虽依拟前宗，而独拔新异，高调清彻，写送有余”。
>
> “道朗捉调小缓，法忍好存击切，智欣善能侧调，慧光喜骋飞声。”①

转读还有一个特点是：它在魏晋南北朝佛教中属于末学，并不像过去普遍认为的那样享有重要地位。按转读是随着佛经的译出而产生的，早在“三国时期似已流行”②。它并不涉及佛经的深义，甚至对佛经内容不加以解说，而只是单纯地照本宣科，依一定声调吟咏已译成汉语的经文。因此，它的地位是并不崇高的。例如《高僧传·释道安传》评价当时佛教的发展状况，称“初经出已久，而旧译时谬，致使深藏隐没未通。每至讲说，惟叙大意转读而已”；而道安则“穷览经典，钩深致远。其所注《般若道行》、《密迹》、《安般》诸经，并寻文比句，为起尽之义。乃析疑甄解，凡二十二卷。序致渊富，妙尽深旨，条贯既叙，文理会通，经义克明，自安始也”③。这一评价显然有孰轻孰重的情况，即认为与道安倡导佛学方面的成就相比，转读属于雕虫小技。所以慧皎撰写《高僧传》时，原来只打算区分诸传为八科，后来才增加经、导二技为十科。他的说法是：“昔草创高僧本以八科成传，却

---

① 汤用彤校注《高僧传》，页 497—502。

② 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京大学出版社，1997 年，页 93。

③ 汤用彤校注《高僧传》卷五《道安传》，页 179。

寻经、导二伎,虽于道为末,而悟俗可崇。故加此二条,足成十数。"①也就是说,从"悟俗"的角度看,"经师"、"唱导"二技在当时非常盛行,故有其价值;但此二科毕竟属于"伎",从佛学的角度看,只是度众的方便技巧,"于道为末"。从慧皎开始,历代《高僧传》的作者都禀承了这个"于道为末"的看法。例如在《续高僧传》和《宋高僧传》中,"经师""唱导"统归入篇末,被称作"杂科声德"。

总之,历史记载向我们展示了一种复杂的相貌:一方面,在东晋以来,转读由于它的音乐美受到僧俗两间的欢迎,变得越来越炙手可热;另一方面,它却从来没有脱离作为末学的地位。《出三藏记集》卷一二《法苑杂缘原始集目录序》说:"然而讲匠英德,锐意于玄义;新进晚习,专志于转读。"②这便反映了转读作为新时髦而流行的情况。《高僧传》卷一三《经师传》并且记载说:支昙籥"特禀妙声,善于转读",晋孝武帝(372—395年在位)"从受五戒,敬以师礼";道诠"丰声而高调,制用无取",宋明帝(465—472年在位)"忽赏道诠,议者谓逢时也"③。这也表现了转读僧政治地位的隆盛。然而《续高僧传·释僧旻传》却说:僧旻"年十三,随回出都,住白马寺。寺僧多以转读唱导为业,旻风韵清远,了不厝意。"④这又说明,即便风行一时,转读、唱导也不能改变其作为末学、为专攻义解的僧人所鄙薄的状况。综合这两方面可以了解转读的性质:

其一,它是一种在佛教传入中国后才从梵呗中分离出来的宣道方式;

其二,它依附于译成汉语的佛经,与天竺语言本无关联;

其三,为达到"悟俗"的目的,它自然要使用汉语而非梵文;

其四,它对佛经译本并无选择,也不要求了解其中深义,因此算不上一门学问,而只是一种技巧。

---

①《高僧传》卷一三《唱导论》,《高僧传合集》,页95下;汤用彤校注本,页521。

②《出三藏记集》,中华书局,1995年,页476。

③ 汤用彤校注《高僧传》,页498,501。

④《续高僧传》卷五《义解传》,《高僧传合集》,页142中。

由于转读的这些特点，一些深明义理的僧人也能掌握转读——例如齐代释法朗“禀性疏率，不事威仪，声转有闻，义解传誉”[①]；而以经师为业者则往往只有一技之长。

（二）呗　　赞

“呗”是一个外来词，梵语称“呗匿”、“婆陟”、“婆师”，意思是歌咏赞叹，所以又称“呗赞”或“赞诵”[②]。《高僧传》卷一三说：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗，皆以韵入弦管，五众既与俗违，故宜以声曲为妙。”[③]可见呗赞是配合韵文的声曲或弦歌。

早期梵呗使用的是传自西域的曲调，例如支谦所制“赞菩萨联句梵呗”、康僧会所造“泥洹梵呗”、高座法师授与觅历的“高声梵呗”、支昙籥梦感梵音所造的“六言梵呗”等。这些造呗之人都是西域人士，他们所作的曲调也是与西域佛教音乐一脉相传的。这一点，我在《汉唐佛教音乐述略》一文中已经讲过[④]。与此对应的情况是：在魏晋南北朝时期，有“胡呗”一名。“胡呗”即以西域语言唱诵的梵呗。《高僧传》卷一记载：在周颛遇害之后，高座法师帛尸梨密多罗曾“往省其孤，对坐作胡呗三契，梵响凌云”[⑤]。

不过，有一个需要辨明的事实是：尽管梵呗使用传自西域的曲调，但其文词却通常配汉语。比如《高僧传》卷一就说到，帛尸梨密多罗之所以要“作胡呗”，是因为他异于常人——“性高简，不学晋语”[⑥]。这种“不学晋语”的人物是不多见的，在《高僧传》中仅有一例。相反，

---

① 《续高僧传》卷五《义解传》。传云法朗为南朝齐建元时人，家住建业，宋大明七年（463）与兄法亮同出家，卒于梁初天监年间。《高僧传合集》，页 140 下。

② 参见王小盾《汉唐佛教音乐述略》、《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中“平”“侧”“断”诸音曲符号》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

③ 《高僧传合集》，页 93 中。

④ 载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

⑤ 《高僧传合集》，页 8 下。

⑥ 《高僧传合集》，页 9 上。

《高僧传》卷一记载有僧伽提婆"乃于般若台，手执梵文口宣晋语"之事；《高僧传》卷三亦记有求那跋摩令西国诸尼"学宋语"之事①。类似的记录也多见于《出三藏记集》等书。可见魏晋南北朝的司梵呗之人，和司转读之人一样，要熟悉汉语，以便使用汉语。现有资料表明，当时有两类汉语梵呗：一类是由佛经译成汉语的梵呗，另一类是依据佛经重新创作的梵呗。这两类梵呗的作品均得到了记录。前一类的典型，就是康僧会的《泥洹呗》。

所谓《泥洹呗》，顾名思义，就是根据《泥洹经》所作的梵呗。康僧会并不曾翻译《泥洹经》，他所依据的只能是前人的译本。《高僧传》卷一三《经师论》说："唯康僧会所造《泥洹》梵呗，于今尚传。即'敬谒'一契，文出双卷《泥洹》，故曰'泥洹呗'也。"②那么，康僧会是以哪种《泥洹》译本为依据的呢？根据《出三藏记集》卷二《新集条解异出经录第二》，在魏晋南北朝时期，《泥洹》的译本有以下几种：支谶所出《胡般泥洹经》一卷，支谦所出《大般泥洹经》二卷，竺法护所出《方等泥洹经》二卷，昙摩谶所出《大般涅磐经》三十六卷，释法显所出《大般泥洹经》六卷、《方等泥洹经》二卷，释志猛所出《泥洹经》二十卷，求那跋陀罗所出《泥洹经》一卷③。从时间上看，康僧会可以见到的双卷《泥洹》经只有支谦译本。因此，《泥洹呗》所依据的应该就是支谦的两卷本《大般泥洹经》。

注明译者为支谦的《大般泥洹经》，似乎并没有完整地保存下来。但是，在《大正藏》的《阿含部》中，有两种两卷本的《泥洹经》，分别署为西晋河内沙门白法祖所译(《佛般泥洹经》)和失译(《般泥洹经》)④。从内容上看，两者确为同本异译。然而，其所署译者却似乎都有问题。唐以前的所有佛经目录，如《出三藏记集》、《历代三宝记》、《大唐内典录》及分别撰于隋唐的三种《众经目录》，都没有记录白法祖译

①《高僧传合集》，页 9 下—10 上，21 下。

②《高僧传合集》，页 93 下。

③《出三藏记集》，页 66—67。

④《大正藏》1:160—190。

《泥洹》一事。在《大正藏》中却突然出现这样一部经，其译者应该是误署的。而题为失译的一种，在译名下注曰“出东晋录”，说明此本译出于东晋以前。而东晋以前的《泥洹》译本，据《出三藏记集》等目录，只有支谦的《大般泥洹经》和竺法护的《方等泥洹经》。《出三藏记集》并且说，二者内容“大同”。这意味着，竺法护的译本在很大程度上借鉴了支本。也就是说，这部《般泥洹经》很可能就是支谦的译本；即使不是，也保留了支本的大致面貌。

现在，我们打算作一个推论，以上所说的是进行这一推论的条件。——既然已经知道康僧会的《泥洹呗》以支谦所译《大般泥洹经》为依据，而《大般泥洹经》又和保留至今的《般泥洹经》有着不可忽视的联系，那么，我们就可以将《泥洹呗》和《般泥洹经》作一对比。据前引《经师论》所云“敬谒一契”云云，可知《泥洹呗》起首有“敬谒”二字；而失译本《般泥洹经》卷上恰好有这样一段：

> 佛为大众，说法正化。有一人字并餥，避坐起整衣服，向佛自陈言：“每闻佛功德，巍巍甚大。天上地下，无不倾动。常从在所，夙夜敬仰。服重清化，不敢有恼。”佛与并餥：“天下睿哲，乃知敬佛。夫敬佛者，自得其福，死皆上天，不堕恶道。”于是并餥说颂赞曰：
>
> 敬谒法王来，心正道力安。最胜号为佛，名显若雪山。
> 譬华净无疑，得喜如近香。方身观无厌，光若露耀明。
> 唯佛智高妙，明盛无瑕尘。愿奉清信戒，自归于三尊。[①]

其中“敬谒法王来，心正道力安”一偈，不论是在形式上还是在内容上——在用于赞佛的目的上，都与《泥洹呗》相吻合。因此可以推断，它就是康僧会的《泥洹呗》。这说明，康僧会的《泥洹呗》直接借用了已译佛经的现成佛偈，而不是自己创作的。

---

① 《大正藏》1：179。

除《泥洹呗》以外,前一类梵呗多见于《出三藏记集》,亦即此书中所记诸经偈,包括卷四《新集续撰失译杂经录》中所记《五言咏颂本起》一卷百四十二首等十种,以及其后《新撰目录阙经》中所记《般若波罗蜜偈》等五种。这些佛偈显然是用于歌颂呗赞的。这种情况和转读相同,乃取材于西域传来的佛经。

而梵呗所歌佛偈的第二种类型——创作歌曲的类型,则为中国所特有。其最早的代表作,一般认为是曹植所制的鱼山梵呗和支谦所制的《赞菩萨联句梵呗》。《高僧传·经师论》说:"原夫梵呗之起,亦兆自陈思。始著《太子颂》及《睒颂》等,因为之制声,吐纳抑扬,并法神授。今之'皇皇顾惟',盖其风烈也。其后居士支谦亦传梵呗三契。"[①]关于这段话,陈寅恪先生的看法是:其中"实含有一善声沙门与审音文士合作之暗示"[②]。汤用彤先生则说:"支谦依《无量寿》、《中本起经》,制《赞菩萨连句梵呗》三契,可见其深通汉文"[③]。这就是说,旧传曹植制鱼山梵呗一事是否属实,有待商榷;最早用汉语创作梵呗歌辞的人,应该是支谦。

很多研究者认为,《赞菩萨连句梵呗》所依据的《中本起经》,就是支谦自己所译的《瑞应本起经》,而这三契梵呗可能就出自《瑞应本起经》中的七言佛偈。对此,我们有不同的看法。

首先,《中本起经》在建安年间由康孟祥译出,虽然又名为《太子瑞应本起经》,但是它与支谦所译的《佛说太子瑞应本起经》并非采用同一个底本。支谦《瑞应本起经》乃与后汉昙果、竺大力合译的《修行本起经》是同本异译。而康孟祥的《中本起经》为此经初出,使用的是小乘经单本,在内容上与支谦本有很大区别[④]。因此,依据《中本起经》所作的《赞菩萨连句梵呗》,其文辞不可能是《瑞应本起经》中的七

① 《高僧传合集》,页 93 中—下。

② 陈寅恪《四声三问》,载《金明馆丛稿初编》,上海古籍出版社,1980 年。

③ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》,页 94。

④ 参见《出三藏记集》,页 28,98,339,460—461,481—485,512,517。原经载《大正藏》4:147—162;3:472—482;3:461—471。

言偈。

其次，支谦所依据的《无量寿经》，可能就是他自己所译的《阿弥陀经》，亦即《无量寿经》的第四个译本。在这部保存至今的经书中，并没有佛偈体韵文。这意味着，《赞菩萨连句梵呗》未直接借用经文中的佛偈作为呗赞歌辞，而以经文为基础作了进一步的创作。另外，《中本起经》属阿含部，《阿弥陀经》属宝积部，内容完全不同。因此，《赞菩萨连句梵呗》三契，其内容未必单出于一经。

再次，在《高僧传·经师论》中，提到了几种当时最著名的梵呗。其中有康僧会所传五言《泥洹呗》"敬谒"一契，支昙籥所传六言梵呗"大慈哀愍"一契，七言西凉州呗"面如满月"一契。而提及《赞菩萨连句梵呗》时，《经师论》称："居士支谦，亦传梵呗三契，皆湮没不存。世有'共议'一章，恐或谦之余则也。"其他三种梵呗，五言乃以首二字为简称，六言、七言则以首四字为简称①。据此习惯，以"共议"为简称的《赞菩萨连句梵呗》，应该也是五言偈。

总之，《赞菩萨连句梵呗》应该是根据《阿弥陀经》、《中本起经》等多种佛经而重新创作的五言呗赞歌辞。而支谦、康僧会这两位最早将西域梵呗曲调传入内地的人物，可以说，乃代表了呗赞创作的两个不同的传统：一是依据佛经用汉语创作呗赞歌辞的传统，二是直接以已译佛经中的偈赞为呗赞歌辞的传统。也就是说，以汉语制佛偈诗颂以用于咏歌，这并不是梵呗在中土经过发展、实现汉化以后才出现的事情；而其实是中土梵呗从其发生之始就一以贯之的特色现象。

由于呗赞、转读都采用汉语，因此，佛教对中国音韵学的影响，主要不是通过呗赞、转读，而是通过佛经翻译过程体现出来的。《出三藏记集》卷一《胡汉译经文字音义同异记》曾说到佛经所用的两种语言的冲突：

---

①《高僧传合集》，页 93 中—下。

> 至于梵音为语,单复无恒,或一字以摄众理,或数言而成一义。寻《大涅槃经》,列字五十,总释众义;十有四音,名为字本。观其发语裁音,宛转相资,或舌根唇末,以长短为异。且胡字一音不得成语,必余言足句,然后义成。[①]

这段话很重要,因为正是在这样的认识基础上,一些佛教学者开始对梵文音韵进行研究了——例如谢灵运著《十四音训叙》,讨论梵文的字母之法,以及胡、汉文字的异同[②]。在此之后,齐永明年间有周颙"好为体语,因此切字,皆有纽"[③];又有沈约、谢朓、王融等人"以平上去入为四声"[④]。正是这三件事,造成了中国音韵学和诗文声律学上的新变。而现在的问题是:学者们往往将这种讨论与转读相混淆,把转读当作影响汉语音韵发展并导致四声形成的重要因素。这是不是符合历史事实呢?我们的看法是:不符合。

作出以上回答的理由在于:转读和呗赞都是基于已有汉文佛经而实施的吟咏方式,与佛经翻译活动并无直接关联。这种吟咏活动不须将汉语和梵文相对照,因此不须研究汉语的声韵特征。这样一来,作为魏晋南北朝佛教的末学,转读、呗赞对中国文化的影响主要表现在艺术或声乐技巧方面,而不可能从实质上影响当时的诗文声律理论。1990年代,我们曾有这样一个考虑:如果说佛教的呗赞、转读可以影响中古诗文声律理论并导致中国近体诗律的产生,那么,在中古僧侣所创作、所译制的呗赞、转读辞中,便必定会有这种声律的表现。从这一认识出发,我们对《大藏经》中所有汉唐典籍作了逐一考察。但很遗憾,在这些佛经中找不到任何符合近体诗律或"永明声

---

① 《出三藏记集》,页13。

② 参见周广荣《梵语〈悉昙章〉在中国的传播与影响》,宗教文化出版社,2004年,页99—106。

③ 封演《封氏闻见记》卷二,赵贞信校注,中华书局,2005年,页13。

④ 《南齐书·陆厥传》,中华书局点校本,1972年,页898。

律”的偈赞作品①。这一点也说明，转读、呗赞同四声说的出现并无直接关系。相反，应该说，作为佛教音韵学和佛学义解研究的拼音理论、声韵调理论，才是当时诗文声律改革的先驱。

二、经呗新声与永明文学创作的关系

从《四声三问》首次发表（1934）到今天，已经有七十余年了。在这段时间里，学者们一般都认为，魏晋南朝的佛教唱诵对永明体的产生有至关重要的影响。在我们看来，这一看法疑点很多，同样需要重新讨论。

前文谈到，转读和呗赞有一个重要区别，即转读的素材只能是翻译成汉语的佛教原典，而梵呗歌咏除了采用已译佛经之偈辞以外，还可以采用根据佛经创作的汉语偈颂。《高僧传·僧辩传》说：“永明七年二月十九日，司徒竟陵文宣王梦于佛前咏《维摩》一契，同声发而觉，即起至佛堂中，还如梦中法，更咏古《维摩》一契，便觉韵声流好，有工恒日。明旦，即集京师善声沙门龙光普知、新安道兴、多宝慧忍、天保超胜及僧辩等，集第作声。辩传古《维摩》一契、《瑞应七言偈》一契，最是命家之作。”②这段记载便说到了两种佛教吟咏：一是吟咏古《维摩》一契，即吟咏旧有的佛经偈颂；二是吟咏《瑞应本起经》中的七言佛偈，亦即吟咏新制的汉语呗赞。后者是有若干线索可资考订的。据知所谓“《瑞应七言偈》一契”，乃指支谦译本《佛说太子瑞应本起经》中如下一段③：

魔王自前，与佛相难诘。其辞曰：

① 参见王小盾《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中“平”“侧”“断”诸音曲符号》，载《中国早期艺术与宗教》。

②《高僧传合集》，页92中—下。

③《大正藏》3：477；《中华藏》34：490—491。

比丘何求坐树下，乐于林薮毒兽间。云起可畏窈冥冥，天魔围绕不以惊。

古有真道佛所行，恬惔为上除不明。其城最胜法满藏，吾求斯座决魔王。

……

菩萨即以智慧力，伸手案地是知我。应时普地砰大动，魔与官属颠倒堕。

魔王败绩怅失利，昏迷却踞前画地。其子又晓心乃悟，即时自归前悔过。

……

本从等意智慧力，慧能即时攘不祥。能使怨家为弟子，当礼四等道之证。

面如满月色从容，名闻十方德如山。求佛像貌难得比，当稽首斯度世仙。

以上一段七言"辞"，共有72句，504字，记叙了佛与魔王相互诘难及斗法的过程，其中分别模拟了佛与魔王的口气。另外，这段七言"辞"采用了叶韵的方式，这在当时传译的佛经中并不多见。因此，以它为呗赞歌辞或者依据它来创作新的呗赞歌辞，这都不是永明七年制经呗新声时的新鲜事，而是在魏晋时期早已出现的情况。例如《高僧传·经师论》中提到的所谓西凉州呗"面如满月"一契，应该就是这组七言辞末尾一章，亦即用来颂佛的"面如满月色从容，名闻十方德如山；求佛相貌难得比，当稽首斯度世仙"四句。

从瑞应七言偈的句式、语汇、叙述风格看，当时的佛教唱诵明显接受了汉语诗歌的影响。由此可以知道，在魏晋南朝的经呗与诗歌创作之间，乃构成相互渗透、相互作用的关系，而并不只是前者对后者的单方面影响。

我们可以从以下两件事，来认识这一关系。其一是永明年间的呗赞创作，其二是经呗新声与永明诗歌创作的相通之处。

（一）永明年间的呗赞创作

据记载，竟陵王萧子良集善声沙门制经呗新声，其时是南齐武帝永明七年(489)二月二十日。这段记载精确地指明了事件发生的日期；但是它把事件描写成因感梦而突然进行的活动，却并非事实。《出三藏记集》卷一二有《经呗导师集》，其中著录萧齐时期的作品，至少有以下七首：

《齐文皇帝制法乐梵舞记》，
《齐文皇帝制法乐赞》，
《齐文皇帝令舍人王融制法乐歌辞》，
《竟陵文宣撰梵礼赞》，
《竟陵文宣制唱萨愿赞》，
《旧品序元嘉以来读经道人名并铭》，
《竟陵文宣王第集转经记》(新安寺释道兴撰)。[①]

这七首作品，《旧品序元嘉以来读经道人名并铭》一首乃记宋以来的转读历史，《竟陵文宣王第集转经记》一首则记录永明七年竟陵王于官邸作经呗新声之事。除掉这两首，其余五首都可以肯定是呗赞作品。它们表明，永明年间，在文惠太子和竟陵王组织下，创作梵呗新篇的活动是不曾间断的。与之相关的作品可以分为两类：一是齐文惠太子所制的法乐梵舞，二是齐竟陵王及其门子弟所制的呗赞作品。

齐文惠太子制法乐梵舞，这是一个史籍失载的事件——它仅见于《经呗导师集》的著录。但是在《经呗导师集》中，它有三首作品，在七条记载中占据半数。由此看来，对当时人而言，它是相当重要的佛教活动。

---

①《出三藏记集》，页486。

据曹道衡、刘跃进《南北朝文学编年史》考证，王融于永明二年举秀才，于永明四年迁秘书丞。他由竟陵王法曹行参军迁文惠太子舍人，应在此二事之间。因此，他的《法乐赞》、《法乐辞》等作品，应作于永明二年或三年。这一系列作品，虽然不像竟陵王的经呗新声那样享有盛誉，但却具有同样重要的历史意义。

首先，王融《法乐辞》又名《法寿乐》。在宋郑樵《通志·乐略》中，它与《舍利弗》、《阿那环》、《摩多楼子》同称为"梵竺四曲"[①]。但它采用汉名，而与其他三首采用梵语音译名不同。在《经呗导师集》中，它与文惠太子的《法乐赞》、《法乐梵舞》并列，可见其时不止制作了歌辞，而且创作了乐曲。从《法寿乐》的曲名看，它应当是参照当时其他呗赞曲调而作的，未必来自"梵竺"。若是这样，那么，《法寿乐》便是记载中最早的由汉人制作的呗赞乐曲[②]，可以看作中古佛教音乐汉化的重要标志。

其次，王融《法乐辞》十二首，是唯一一组由南齐保存至今，而且明确定义为呗赞的作品。从其内容看，第一首至第八首描述释迦牟尼从出生到涅槃的事迹，其后四首分别写其弟子、世间学佛之人、世人对释迦牟尼的供奉及佛祖福应——是标准的赞佛礼佛之辞[③]。从用途看，南齐已经以四月八日佛诞为佛教节日了。可见这组以《法寿

---

① 《通志》卷四九，中华书局影印本，1987年，页633上。

② 关于记载中最早的由汉人制作的呗赞曲，过去有"鱼山神制"和曹植制"《太子颂》及《睒颂》"一说。《汉唐佛教音乐述略》同意陈寅恪先生的考证，认为其说可疑，云："过去有人把中国的佛教偈赞归结为楚汉之声，并引曹植鱼山制呗一事为据。这其实是对史料的误解。鱼山地处今山东省境内，本不属楚汉。而所谓'感鱼山之神制'，实无其事，而不过是东晋末年人所编制的一个传说，其时代亦晚于支谦(见陈寅恪《四声三问》)。后来人虽然相信了这一传说，却认为曹植'已熟天竺曲韵'，其神制'冥合西域三契七声'(见唐窥基所撰《妙法莲华经玄赞》、宋赞宁所撰《高僧传·读诵传总论》)。这从另一方面证明，唐宋人已对曹植制呗一事产生了怀疑，因为这时的梵呗，仍属西域佛教音乐系统。"

③ 载《乐府诗集》卷七八，中华书局，1979年，页1096。

乐》为名的歌辞，应当用于佛诞日的法事集会。这完全符合呗赞赞佛德、作仪式歌赞的特点，因此，可以从中窥见南齐呗赞的面貌。

再次，与嗣后四五年的经呗新声相比，《法乐辞》也具有一些特殊性。它在写作时并没有以特定的经文为依据，而是灵活运用了佛经中的典故。它也没有拘泥于佛偈的形式，而是以圆熟的描写冲淡了佛教名词的晦涩。现在读起来，这组作品亦俨然是带有鲜明的时代色彩的五言八句体诗歌。这固然与王融本人的创作风格有关，但也显示出一个不容忽视的事实：在永明时期，呗赞歌辞已经产生了一个重要分支，即由佛偈转变为带有鲜明的时代特征和地域特征的宗教诗歌。如果说《法乐梵舞》曲调的创作代表了呗赞曲调的汉化，那么，《法乐辞》便代表了呗赞歌辞的汉化。它意味着，佛教歌辞经历了从翻译佛偈到创作佛偈的转变，已进入一个新的阶段。

齐竟陵王及其门子弟所制的呗赞作品，也有上述意义，即表明了佛教音乐文学的阶段性发展。

按《出三藏记集》卷一二著录竟陵王萧子良的呗赞作品共三种。除《经呗导师集》所载《梵礼赞》和《唱菩萨赞》以外，《齐太宰竟陵文宣王法集录》中载有《法门赞》一卷[①]。这三种作品皆已散佚，但从标题看，其功能也是用于仪式和菩萨礼赞。此外，竟陵王萧子良还曾撰作《梵呗序》、《赞梵呗偈文》和《转读法并释滞》等文[②]，分别阐述梵呗和转读的声法，可惜我们暂不能考定其年代。

这一时期，史籍目录所著录的梵呗作品几乎都没有保存下来。但有一些作品是以文学的名义流传至今的，如沈约的《弥勒赞》和《千佛赞》。虽然尚无充分证据来确认这些作品是否用于呗赞，但其题目、内容和形式，却都是与当时的梵呗相近的。

同样，竟陵王世子巴陵王萧昭胄亦无作品传世。然而在《出三藏记集》卷一二《齐竟陵王世子抚军巴陵王法集》中，著录有《释迦赞》、

① 《出三藏记集》，页 451。

② 《出三藏记集》，页 452。

《十弟子赞》、《法咏叹德》、《佛牙赞》等几首作品[①]，从题目看亦符合呗赞的特点。《高僧传》卷一三《兴福传》说："佛牙本在乌缠国，自乌缠来芮芮，自芮芮来梁土。献赍牙还京师十有五载，密自礼事，余无知者，至文宣感梦，方传道俗。"[②]萧昭胄的《佛牙赞》应即作于此时的礼佛牙法会，其与经呗新声的创立，在时间上相去不远。

以上创作事件说明了几个问题：在永明时期，呗赞作品的作者并不只是僧人。实际上，史书所记僧人作呗赞之事甚少，只有永明七年竟陵王邸集会中慧忍等人作《瑞应》四十二契一事。从现存记载看，文人所制呗赞在数量上也许不如僧人，但是他们却投入了更大的热情。参与此类创作的，有文惠太子、竟陵王、巴陵王等皇族，以及王融、沈约等"竟陵八友"的核心成员。另外，《出三藏记集》卷一二《齐竟陵王世子抚军巴陵王集录》说："观其摛赋经声，述颂绣像，《千佛愿文》，《舍身》弘誓，《四城》《九相》之诗，释迦十圣之赞，并英华自凝，新声间出。故仆射范云笃赏文会，雅相嗟重，以为后进之佳才也。"[③]话里的意思是范云也可能参加了此类创作活动。这说明，随着佛教声唱在中国的发展，创作新辞的主要力量已经由僧人变为奉信佛法的文人，使这种本属于宗教范畴的活动表现了越来越浓厚的文学色彩。它另外也说明：永明七年二月的裁制经呗新声，并不是一次孤立的创作活动。在永明时期，梵呗曲调和歌辞的汉化进程从未中断，文学性的加强正是其表现。永明七年二月的集会，集合了以江南籍贯为主的善声沙门，为转读定声法，为梵呗定曲调，可以视为在此前基础上，对经呗汉化成果所进行的一次大规模的总结。

（二）经呗新声与永明诗歌创作的相通

以上说的是永明年间的呗赞创作。而关于经呗新声与永明诗歌创作的相通，可以指出的迹象亦有很多。首先，二者都是在萧子良的

---

① 《出三藏记集》，页456。
② 汤用彤校注《高僧传》，页489。
③ 《出三藏记集》，页455。

倡导下进行的，在时间上基本重合；其次，参加者都曾集结到竟陵王府邸。不过，这些都只是活动背景上的相似；而最重要的相通之处乃在于其性质相似——它们都是具有某种计划性、理想性的文化活动。它们不是在创作作品的过程中总结规则，而是在确定一定规则之后，创作新作品来体现新规则。

关于经呗新声的创立，许多记载都说是因文宣感梦所致。出现这种神异的说法是并不奇怪的；关于梵呗的记录，可以说，总是同形形色色的感应神话相伴随。例如《法苑珠林》卷三六说曹植"忽闻空中梵天之响"，"深感神理，弥悟法应，乃摹其声节写为梵呗"[①]；《高僧传》卷一三说支昙籥"尝梦天神授其声法"，帛法桥"绝粒忏悔七日七夕，稽首观音以祈现报"，石勒建平中则"有天神降于安邑厅事，讽咏经音，七日乃绝"[②]。这种神话自然是由于某种必要性而制作出来的。这必要性就是：僧律禁用外道音声诵经，因此，新制梵呗必须假托神话来表白它的出身。从另一方面看，这意味着，凡是托梦的梵呗，其来源便可能是俗乐歌曲；因为只有这样，它才特别需要作自我辩解。

如果把神话看作现实需要的产物，那么，《高僧传》所称竟陵王"还如梦中法，更咏古《维摩》一契，便觉韵声流好"，于是集众善声沙门"作声"云云，便可以理解为：竟陵王萧子良在集合众僧之前，对转读声法已经有了一定程度的掌握，其后的活动只是为了将其确立。同样，僧辩的古《维摩》一契、《瑞应》七言偈一契，也证明预会众僧已经掌握了相当数量的转读声法。据称，在此次集会中，僧辩的偈赞"最是命家之作"。这一评价可以理解为：僧辩的声法最符合萧子良的要求。

无独有偶，永明诗歌创作也是对规则进行实践的产物。永明六年(488)二月，沈约完成《宋书》，其中《谢灵运传论》提出了被视作永明体纲领的声律理论。而若对竟陵八友进行文学编年，那么可以发现，在永明六年之前，八友的诗作普遍不多，而作为文学集团之表现的唱和之作更是寥寥——只有沈约、谢脁、王融的《永明乐》及几首奉

---

①《法苑珠林校注》，中华书局，2003 年，第三册，页 1171。

②《高僧传合集》，页 91 下，93 上。

和萧子良的诗作而已[1]。这意味着，当时西邸文学集团尚未完全形成。而八友作为一个整体来进行诗歌创作，探讨诗歌技法，其事则主要集中在永明八年、九年。在这一时期，八友创作了大量唱和作品、同赋作品。其后谢朓、萧衍等人离京，范云出使北魏，王融随即被杀，“竟陵八友”也就名存实亡了。因此，“永明体”之初具规模，其实也就是在沈约提出诗文声律主张之后的永明八年、九年两年时间。

经呗新声和永明诗歌另一个相通之处，在于他们创作新作品时所采用的方式，即“命题同赋”。其典型就是《瑞应》四十二契。《高僧传》卷一三《慧忍传》的说法是：“齐文宣感梦之后，集诸经师。乃共忍斟酌旧声，诠品新异。制《瑞应》四十二契，忍所得最长妙。”[2]这就是说，萧子良集诸经师，制经呗新声，其在梵呗方面的成果是共同创制了《瑞应》四十二契。前文谈到，支谦在东吴译出《瑞应本起经》时，制有《赞菩萨连句梵呗》三契；释僧辩所传《瑞应》七言偈，只有一契。可见南齐的《瑞应》佛偈四十二首，乃是新制，是事先确定题目、众人同造的。这样就能解释，何以有“所得最长妙”、“最是命家之作”等说法。因为，只有在集体参加的、按固定规则进行的创作活动中，才可以方便地判断何为“长妙”，何为“命家之作”。或者说，只有命题同赋的方式，才是最容易判定作品优劣、判定是否符合规范的方式。

命题同赋同样是文学集团进行集体创作时所乐于选用的方式。永明体的初步奠定亦得益于此。永明八年，以竟陵八友为核心的文人们创作了大量命题同赋作品。它们大致可以分为两个类型：一类是乐府诗，如《巫山高》、《芳树》、《临高台》、《有所思》等；另一类则是咏物诗，如《同咏坐上所见一物》、《沈右率座赋三物为咏》、《同咏坐上玩器》等[3]。永明时期的同咏诗，历来都为人诟病，被攻讦说琐碎平

---

① 曹道衡，刘跃进《南北朝文学编年史》，人民文学出版社，2000 年，页 269—275。

② 《高僧传合集》，页 92 下。

③ 《南北朝文学编年史》，页 281—286。又参见陈庆元《沈约集校笺》，浙江古籍出版社，1995 年，页 560；曹融南《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991 年，页 453—454。

庸,毫无寄托。这种批评缺乏文学史的眼光。实际上,从文学史的角度看,同咏诗内容如何,意义并不重要;重要的是其形式。可以说,只有在不涉及情感抒发的作品里,永明文人才能把注意力集中于诗歌形式,对其加以改造。永明文人选择已经失去命题本意的古乐府调名进行集体创作,以及选择最简单、近在眼前的题材创作咏物诗,正好是富于革新意义的举措。这其实和以《瑞应》为题制梵呗新声一样,是在固定的狭窄范围内,将他们的诗歌创作理论进行实践。有一个明显的情况是:这种命题同咏诗富于游戏性。其实质则是:遵循一定的创作范式,众诗人在文学集团之内互相切磋、互相竞争。显而易见,这种集体活动可以提高诗体革新的速度,促使永明诗体在短时间内建立规模。

从以上两点来看,经呗新声和永明诗歌的创作宗旨和创作方式都是非常相似的。再加上前面说过的那些时间、地点等客观条件上的重合,我们完全可以把它们视为在同一时期并驾齐驱的两大文化运动。甚至可以说,它们是南齐时期韵文文体革新分别体现在方外、方内两方面的产物。值得注意的是,前面说过,在很大程度上,南齐呗赞文体的变革是由文人完成的。因此,文人创作对佛教经呗的影响,丝毫不可以忽视。而文人的佛教歌赞创作,又必然会反过来影响他们的诗歌事业。这就是说,南齐时期的佛教经呗新声和文人诗歌创作,其间是“花开两朵,各表一枝”的关系,是互相影响、互相促进的关系。若是简单的说一方影响于另一方,或将二者割裂开来,那么就可能使永明文学的真相一直昧而不彰。

三、经呗新声对永明诗歌的影响

讨论至此,我们可以对本文开头所提出的问题——经呗新声对永明诗歌有无影响?这影响如何表现?——作一解答。我们提出的答案是:尽管经呗新声与四声说的出现没有直接关系,但它对永明诗歌仍然发生了很大影响。这种影响仍然体现在音调方面,或者说语

言手段方面,主要包括语音、声腔两大内容。

(一)语　音

从语音方面看,经呗新声对永明诗歌的影响,表现在它确立了吴地佛经吟诵方式——亦即以吴音进行佛经转读、呗赞——的官方地位,从而为永明诗人提供了参考,推动了同样以吴地方音为语音基础的、新的诗歌吟诵方式的形成。

许多证据表明,南齐时期的佛教经呗乃使用以建康方言为主的吴音。

首先,从原始佛教的教义看,佛教声唱迁就各地方言,这是有传统的。佛教自创立之始便主张"众生平等",面向广大社会阶层传教,反对用"高雅的"梵语布道说法。据记载,佛陀本人常用的方言是摩揭陀语和憍萨罗语。而《佛本行经》所云"佛用八种声,为王广说法",则可以理解为佛陀曾用多种方言宣教[①]。不仅佛陀本人如此,当时其他佛教徒也遵守了"随方俗演出言辞"的原则:不管在哪里传教,都采用当地方言,以代替自己的语言。此即《度世品经》所云:"入道场,音能随方俗演出言辞,不可思议"[②]。亦即《四分律》所云:"听随国俗言音所解诵习佛经"[③]。原始佛教这种接纳方言俗语的态度,目的在于使教义易于为大众理解从而广施教化。《毗尼母经》曾两次谈及这个问题,一云"吾佛法中不与美言为是,但使义理不失,是吾意也。随诸众生应与何音而得受悟应为说之,是故名为随国应作";又云"我法中不贵浮华之言语,虽质朴不失其义,令人受解为要"[④]。

在佛教传入中国之初,僧人们也遵循了这一传统。其中一个表现是采用高声。按印度佛教原是反对以高声诵读佛经的,因为"高

---

① 参见崔连仲《从佛陀到阿育王》第二章,辽宁大学出版社,1991 年。

②《中华大藏经》第 13 册,页 873。

③《大正藏》22:955。参看季羡林《原始佛教的语言问题》,载《印度古代语言论集》,中国社会科学出版社,1982 年。

④《大正藏》24:822,846。

声”是“外书音声”——婆罗门用以诵书的特点。如《四分律》卷一一云：“尔时佛在旷野城。六群比丘与诸长者共在讲堂诵佛经语，语声高大，如婆罗门诵书声无异，乱诸坐禅者。”①《根本说一切有部毗奈耶》卷二六则云：“尔时佛在室罗伐城逝多林。时六众苾刍与未圆具人同句读诵，于其住处作大嚣声，如婆罗门诵诸外论，又如俗众在学堂中高声习读。”②但是，在佛教传入中国之后，随着中国的广场艺术（史籍中称“变场”、“歌场”、“戏场”）蓬勃发展，佛教声唱普遍采用了高声。《高僧传》卷一三《经师传》记载说：帛法桥“作三契经，声彻里许”；释智宗“声至清而爽快”，“升座一转，梵响干云”；释昙智“有高亮之声”，“高调清彻，写送有余”③。这种对音量的讲求，事实上是同“化俗”的目的、同大场地讲唱的需要相联系的，有利于佛教的普及。这正是对《四分律》中“若苾刍作阐陀声诵经典者，得越法罪；若方国言音须引声者，作时无犯”这一戒律的贯彻。

其次，从魏晋南北朝佛教传播的情况看，方言是不可忽视的一个因素。这在译经中表现得最为明显。例如《高僧传》、《出三藏记集》、《历代三宝记》、《大唐内典录》等著作所记：

《历代三宝记》卷五：“魏文帝世，天竺沙门维祇难，吴言障碍，学通三藏，妙善四含。历国游方，以行化为业。发趾西域，同伴竺律炎，到自江左。黄武三年，于武昌郡译为吴文。而维祇难既未善方音，翻梵之际颇有不尽。志存义本，辞句朴质。”④

《高僧传》卷三《译经下》：“但西国尼年腊未登，又十人不满，且令学宋语，别因西域居士，更请外国尼来足满十数。”

又：“初僧伽斯于天竺国，抄修多罗藏中要切譬喻，撰为一部，凡有百事，教授新学。毗地悉皆通诵，兼明义旨，以永明十年

① 《大正藏》22：638。

② 《大正藏》23：771。

③ 《高僧传合集》，页 91 下—92 中。

④ 《大正藏》49：57。

秋，译为齐文，凡有十卷，谓《百喻经》。”①

在这些记载中，有“吴文”、“宋语”、“齐文”、“晋语”一类说法。这通常被认为概指汉语，只是因朝代更替而有不同的名称；但其实并非如此。《历代三宝记》卷四说：“译经依处，人处既异，翻则不同，须依帝王称谓甄别。”②可见造成这种名称差异的，并非时代，而是地域；说到底，其中的差别就是方言的差别。正如《历代三宝记》和《大唐内典录》都提到的：“译人随俗，仍彼方言。出经逐时，便题名目。致有吴品蜀普曜焉。”③

《出三藏记集》同样频繁地讨论到这个问题。在其序文中，僧佑即指出：“原夫经出西域，运流东方，提挈万里，翻转胡汉。国音各殊，故文有同异；前后重来，故题有新旧。”④此后，他又两次在讨论佛经翻译的差异时提到方言因素：

案中夏彝典，诵《诗》执《礼》，师资相授，犹有讹乱。《诗》之“有兔斯首”，“斯”当作“鲜”。齐语音讹，遂变《诗》文，此“桑门”之例也。《礼记》云“孔子蚤作”，“蚤”当作“早”。而字同蚤虱，此古字同文，即“浮屠”之例也。中国旧经，而有“斯”、“蚤”之异；华戎远译，何怪于“屠”、“桑”哉！若夫度字传义，则置言由笔，所以新旧众经，大同小异。天竺语称“维摩诘”，旧译解云“无垢称”，关中译云“净名”。“净”即“无垢”，“名”即是“称”，此言殊而义均也。旧经称“众佑”，新经云“世尊”，此立义之异旨也。旧经云“乾沓和”，新经云“乾闼婆”，此国音之不同也。略举三条，余可类推矣。(《出三藏记集》卷一《胡汉译经文字音义同异记第四》)

梵书复隐，宣译多变，出经之士，才趣各殊，辞有质文，意或

①《高僧传合集》，页21下，25上；汤用彤校注《高僧传》，页109，138—139。

②《大正藏》49:53。

③《大唐内典录》卷二，《大正藏》55:226。

④《出三藏记集》，页2。

详略，故令本一末二，新旧参差。若国言讹转，则音字楚夏；译辞格碍，则事义胡越。(《出三藏记集》卷二《新集条解异出经录第二》)①

由此可见，魏晋南北朝时的译经活动，并非使用各地通用的雅言，而是按照译经者所处的地域，使用相应的方言。这样就造成了佛经同本异译之间的差异。换言之，在当时各种经文的不同异本之间，之所以会存在较大差别，一个重要原因就是译者的方言有别。

那么，魏晋南北朝的经呗是否使用方言呢？关于这一点，并没有明确的记载；但是，从当时转读和唱导的情况看，可以作出肯定的回答。《高僧传》卷一三《唱导论》说："既无临时捷辩，必应遵用旧本。然才非己出，制自他成。吐纳宫商，动见纰缪。其中传写讹误，亦皆依而宣唱。致使鱼鲁淆乱，鼠璞相疑。"②这里讲的是唱导因"遵用旧本""依而宣唱"而在"吐纳宫商"方面存在的问题。经呗既然与唱导同为"杂科声德"，那么，这一问题对呗赞来说也同样存在。葛毅卿称："佛经中的偈咒不能读错，读错了算是有罪的。译经的人一定要把偈咒尽可能译得准确，读经的人按译音讽诵才不致得罪于菩萨。"③可见当时佛教声唱的照本宣科，不但指文辞内容，而且指经音。经书译本中的方言因素，不可避免地会对经呗造成影响。

另外，在《高僧传·译经论》中有这样一段著名的话：

爰至安清、支谶、康会、竺护等，并异世一时，继踵弘赞。然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。一言三复，词旨分明，然后更用此土宫商，饰以成制。

---

①《出三藏记集》，页 13—14，65。

②《高僧传合集》，页 95 下。

③ 葛毅卿《隋唐音研究》，南京师范大学出版社，2003 年，页 11。

论云："随方俗语，能示正义；于正义中，置随义语。"盖斯谓也。[①]

这段话提到的"用此土宫商，饰以成制"，常常被佛教音乐研究者们视为当时经呗曲调"改梵为秦"的证据。但在实际上，这是一个很大的误解。这里的"此土宫商"，所指并非音乐曲调，而是方言的语音语调。

在宋齐之际，"宫商"一词在某些方面发生了词义变化，扩展而指语音，并不是一个单纯的音乐术语。范烨《狱中与诸甥侄书以自序》自称"性别宫商，识清浊"[②]。陈澧《切韵考》说："此但言宫商，犹后世之言平仄也。"[③]沈约在《宋书·谢灵运传论》中说"欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响"，又在《与陆厥书》中说"宫商之声有五，文字之别累万"[④]：这都是以"宫商"说平仄。故邹汉勋《五韵论》认为："为文皆用宫商，犹云为文皆用平仄焉尔。"[⑤]可见以"宫商"一词来表示声调，是诗人文士在探索吟诵方式过程中所建立的一个习惯。僧祐活跃于永明时期，与竟陵王萧子良和永明文人关系密切。正因为这样，他也按这一习惯使用了"宫商"一词，亦即以其指方言声调。这个事实是很明显的——《高僧传·译经论》此处是讨论佛经翻译，而翻译所联系的文辞"宫商"只能是指诵读的语音。另外，这里明确说到"随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语"。这显然是说"随方俗演出言辞"的传统，而不涉及曲调歌唱。

因此，我们可以肯定地说，"此土宫商，饰以成制"谈的不是佛教声唱曲调，所以不能作为魏晋南北朝时期佛教音乐已经汉化的证明。但是，它证明了另外一个事实，即魏晋南北朝佛教是用方言来翻译佛经，然后再用方言加以诵读宣讲的。这是一个流行于当时的惯例。

---

① 《高僧传合集》，页 25 中—下；汤用彤校注《高僧传》，页 141。

② 《宋书·范烨传》，中华书局校点本，1996 年，页 1831。

③ 《切韵考》卷六，中国书店影印，1984 年，页 7。

④ 《宋书》卷六七，页 1779；《南齐书》卷五二，页 899。

⑤ 《续修四库全书》，上海古籍出版社，2002 年，第 248 册，页 342 上。

据此，我们可以得出结论：在南朝宋、齐之时，佛教经呗的主流趋势是使用吴语。

佛教转读产生之初，各地经师普遍采用了当地声腔。这就是《高僧传·经师论》所说"其浙左、江西、荆、陕、庸、蜀，亦颇有转读，然止是当时咏歌，乃无高誉，故不足而传"[①]。实际上，即使名家所制，亦难免沾染方音。故《续高僧传·杂德声科论》说："地分郑魏，声亦参差。……江表关中，巨细天隔。岂非吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚，惟以纤婉为工；秦壤雍梁，音词雄远，至于咏歌所披，皆用深高为胜。"[②]由于当时各地所使用的曲调大多来自西域，故此处所言地域差别，乃主要表现在语言方面。也就是说，经呗唱诵之所以有如此大的地方差异，最重要的原因是方言有别。

而到南朝之时，建康成为当时的佛教中心，其地经师的经呗，遂亦成为当时佛教声唱的主流。《高僧传·经师传》所载南齐经师，凡著有籍贯者，除释昙迁为月支人，释昙凭、为犍为南安人外，其他皆为建康人氏；善声沙门中的翘楚释僧辩、释慧忍师徒亦然。陈寅恪先生在《东晋南朝之吴语》中说："东晋南朝官吏接士人则用北语，庶人则用吴语，是士人皆北语阶级，而庶人皆吴语阶级。"[③]辩、忍二公皆非士族，而宣唱之时须面对庶人，故其使用吴语一事，是可以肯定的。《高僧传·经师》称二人声法，僧辩"哀婉折衷，独步齐初"，慧忍"哀婉细妙，特欲过之"[④]：其实是把他们当作南齐时期"纤婉为工"之经呗风格的代表。由此看来，萧子良所造的经呗新声，既然以此二人所制最为长妙，"为命家之作"，那么，他在唱诵腔调方面所确立的轨范，便应当是联系于吴语语音的轨范。

对于文学作品的吟咏，中国古代原有"诵"、"咏"、"吟"等多种方式。"诵"字从"甬"得声，原指声音的低昂顿挫。它是周代国子学诗

---

① 《高僧传合集》，页 92 下。

② 《高僧传合集》，页 380 下。

③ 载《金明馆丛稿二编》，三联书店，2001 年，页 306。

④ 《高僧传合集》，页 92 中—下。

之一法,古与"颂"通,即直诵,多见于先秦典籍。"咏"古通"永",即长言,多指上古的北方歌唱。"吟"与"呻"互文,指声之悠长动人,字较晚起,多用于描写吴、越地区的早期民歌。从各方面资料看,此三字的区别,与其说是朗诵方式的区别,不如说是其地方声腔的区别——"洛咏"、"吴吟"等熟语便是证明。从东晋到南朝宋代,文人吟诵诗歌多称"咏"。这种吟诵方法是在东晋名士的清谈中形成的,以东晋士族的语音(亦即洛阳音和其他北方音)为基础。但是到南朝宋末,"吟"逐渐成为朗诵的主流。这不仅意味着朗诵风格的改变,即清婉圆转的风格已广泛流行;而且意味着朗诵声腔的改变,即文人朗诵普遍采用了含有吴音成分的金陵音,并向南方民歌腔调取材。从文学角度看,这反映了一个重要事实:由于渡江已久,诗人对百年前的北音已经比较陌生,"咏"这种吟诵方式遂不再适合使用,因此,与"咏"相关的诗歌创作也进入了瓶颈。

正因为这样,到刘宋中后期,诗人们开始了对新的吟诵方式的探索。他们首先找到的突破口,就是尝试将僵死的北语改变为"自然"语音,亦即当时通用的带有很多吴语成分的金陵音。这种尝试和摸索,在永明初"竟陵八友",尤其是沈约、王融、谢朓三位代表人物聚集之后,有了很大的发展。这三位诗人于永明五年同题创作的《永明乐》二十一首[①],正是这一变革的阶段性成果。而从那时起,以沈约为代表的永明诗人,亦在此基础上进一步为新的吟诵方式确立理论了。永明六年、七年正是其理论的形成期。在此期间,他们从南齐经师的吴语经呗中得到了很大的启发。而到永明七年,经呗新声所确立的吴音经呗范式,又为诗歌吟诵理论的成型提供了参考,推动了以"吟"为标志的吟诵方式的最终形成。一旦诗人们将这种吟诵方式落实到诗歌创作,便导致了新的诗体和诗风的出现。于是我们看到:永明诗人在更换一种文学形式之时,也更换了文学的内容与风格。

---

① 载《乐府诗集》卷七五。

(二)声　腔

永明诗歌的吟诵方法,主要受转读的影响。早在永明以前,南朝经师已经总结出一整套吟经音调和规范。在当时的经呗声法中,有"平调"、"侧调"等名词,指的是基本的曲调;有"好存击切"、"写送清雅"、"起掷荡举"、"平折放杀"、"游飞却转"、"反叠娇弄"等术语,指的是具体的吟诵方法。曲调是大体上固定的,而具体方法的运用则相当灵活。因此当时经师的唱诵风格各不相同,并且按照师承分成不同流派。竟陵王萧子良造经呗新声的结果,是在各家吟诵腔调的基础上确定了一个权威的转读法。葛兆光认为:"在佛经诵读中,除了一种是始终保持在高音调上的朗读法,即所谓'高调清澈','声调陵陵,高超众外'……应该还有以下几种,一种是高低音交替相间的诵读法,大概就是所谓的'举掷'、'腾掷'或'起掷'……再一种是长短音交替相间的诵读法,大约就是所谓的'停驻飞走',……再有一种是洪细音交替相间的诵读法。"[①]由此看来,佛教转读非常重视高低、长短、轻重、洪细等不同音节的搭配。

而永明时期的诗歌吟诵方式,除了使用吴语以外,另外一大特点,即是在声腔上非常注意高低、轻重等音调的搭配。沈约《宋书·谢灵运传论》中那段著名的话——"欲使宫羽相变,低昂殊节。若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊。两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文"——说的就是这种追求。其与佛教吟诵方法相比,是有相当多的共同之处的。同样,《文心雕龙·声律》的以下一段话也值得加以注意:

> 凡声有飞沈,响有双叠,双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽。沈则响发而断,飞则声扬不还。[②]

---

① 葛兆光《中国宗教与文学论集》,清华大学出版社,1998年,页132。

② 范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社,1958年,页552。

刘永济《文心雕龙校释》对这段话的解释是:“平仄以相间为重为美,苟一句之中,平声太多,或两句之内,平仄不协,则诵之不能谐适。此事必在四声既定之后。”[①]很明显,刘勰的这段话是在阐述沈约的理论。但是,其重要之处并不止于此,而在于使用了“飞”这一词。黄侃《文心雕龙札记》称:“飞谓平清,沈谓仄浊。”[②]在永明时期,表示平仄的术语有很多,但“飞”的特别之处在于,它是来自佛教吟诵的术语。

《梁书·刘勰传》说,刘勰“依沙门僧祐,与之居处,积十余年,遂通经论”[③]。僧祐对南朝的经呗非常了解,曾作《经呗导师集》,载在《出三藏记集》。因此,正如僧祐在“宫商”一词的使用上受到永明文人的影响一样,刘勰也受到佛教转读腔调影响,在为“平清”声调命名时,使用了“飞”这个词。这使后人得以一窥佛经转读方式与诗歌吟诵方式的共同之处。无独有偶,沈约在形容仄声时所用的“切”,也是来自于转读的术语。通过此二人对“飞”和“切”的使用,我们可以知道这两种转读声调的特点:所谓“时有道朗、法忍、智欣、慧光,并无余解,薄能转读。道朗捉调小缓,法忍好存击切,智欣善能侧调,慧光喜飞声”[④],其中“好存击切”乃指喜用多仄声,是比较短促有力的声腔;“喜飞声”则指喜用多平声,是比较悠扬浮清的声腔。这两种声腔都忽视了平仄的搭配,因此只能算是“薄能转读”;而“平折放杀”、“游飞却转”等术语,所指的则是注意平仄抑扬相互搭配的声腔。

以上这种情况——诗歌吟诵理论借用佛经转读术语的情况——是具有象征意义的。它意味着,永明文人所创立的新的吟诵方式,在声腔上借鉴了南朝时期的佛经转读腔调;即使退一步,也可以说,这两者在声腔上有着相当大的共通。

综上所述,本文认为:只有通过吴音吟诵,才能揭示佛教呗赞和

---

① 《文心雕龙校释》,中华书局,1962年,页125。

② 《文心雕龙札记》,上海古籍出版社,2000年,页120。

③ 《梁书》卷五〇,中华书局点校本,1973年,页710。

④ 汤用彤校注《高僧传》,页502。

永明时期诗歌变革之关系的真相。阐明这一点，对于中国佛教史研究、中国文学史研究和中国音乐史研究都有非常重要的意义。

（本文同北京大学博士生金溪合作完成，由金溪撰写初稿。
原载《文学遗产》2007年第6期）

琴曲歌辞《胡笳十八拍》的作者与时代

提要：本文从七弦琴艺术发展的角度和琴曲配辞方式的角度，对争讼多年的《胡笳十八拍》作者问题作了重新讨论。它依据文献、文物（敦煌写本）、遗存（琴谱）等三方面资料，得出以下结论：一、现存的两组琴曲歌辞《胡笳十八拍》都是唐五代人的作品。二、这两组歌辞配合的是两支不同的琴曲。刘商辞是成型于盛唐的《大胡笳》的产物，骚体辞则是成型于五代的《小胡笳十八拍》的产物。三、它们赖以产生的条件，是《胡笳曲》的大曲化、故事化、乐谱化。因此，在唐以前不可能有《胡笳十八拍》辞。四、《胡笳曲》的发展有三条线索：一是从无明确主题的器乐曲，到有明确主题的器乐曲，再到有明确主题、有琴歌的琴曲；二是从层次不甚明晰、篇幅短小的"杂调"，到有明确情节、有复杂结构的大曲；三是从无定谱，到有定谱，再到完整的琴大曲谱的成型。这也就是汉唐之间琴曲发展的基本路线。

琴歌《胡笳十八拍》所受到的殊遇，是没有哪一篇诗文作品所能相比的。从1959年起，几十名第一流的中国文史专家，对它的作者、时代、艺术成就，作了详尽讨论。其成果，后由中华书局辑成一本专集[①]。信它、疑它的两派，均实力强盛，因而旗鼓相当。虽然这场讨论没有得出一个明确的结论，但就这篇题为蔡琰作的作品而言，其精义

① 《胡笳十八拍讨论集》，中华书局，1959年。

可以说是阐发得至尽至微。

比较受人注意的是认为它并非蔡琰作品的一派意见。他们提出了一些不容回避的疑问。诸如：

（一）琴曲以“拍”名，是唐代才有的风尚，不合出现在后汉或曹魏。

（二）唐以前，研究音乐的著作甚众（如吴兢《乐府古题要解》），却未曾记载蔡琰作《胡笳十八拍》的事迹。

（三）题蔡琰所作的《胡笳十八拍》辞，有明显的因文造情痕迹。其层次安排、风俗描写、心理刻画以及作品中的称谓和地理，都常常违反逻辑和情理，显然不是由作为当事人的蔡琰写作的。

（四）《蔡琰别传》是最早提到蔡琰“感笳之音，作诗言志”的文献，但其中所举诗句，出自《悲愤诗》，而不是出自现存的《胡笳十八拍》辞。

（五）汉魏骚体诗和七言诗一般句句用韵，《胡笳十八拍》则常常间句用韵；《十八拍》的押韵，已遵唐人官韵规范，与《悲愤诗》的押韵习惯不同。

由于这些疑问的提出，后来比较审慎的学者，便采用了“多闻阙疑”的办法。例如逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，把《胡笳十八拍》编入汉诗附录，并缀按语以示存疑；最近出版的《中国音乐辞典》“胡笳十八拍”条则云：“琴曲，根据同名诗谱写。歌词最早见于南宋朱熹的《楚辞后语》。”——索性不去说它的时代和作者。

但这是一篇琴歌，而且是一篇旁证材料比较充分的琴歌，为什么不能联系琴曲发展的历史，对它重作考订呢？

一、传统的琴歌演唱方式和唐代琴曲的大曲化趋势

琴歌问题，本是学术界的一场公案。明代琴家中有江派、浙派之分，江派主张“正文对音”（即按谱系辞），浙派主张“去文以存勾踢”

(即单奏,不歌)。而在此之前,宋代的郑樵、陈善,已经有过类似的争论。

> 郑樵《通志》卷四九《乐略·乐府总序》:"古者丝竹与歌相和,故有谱无辞,所以六诗在三百篇中但存名耳。汉儒不知,谓为六亡诗也。琴之九操十二引以音相授,并不著辞。琴之有辞自梁始。"①
>
> 陈善《扪虱新话》卷一:"诗三百篇,孔子皆被之弦歌。古人赋诗见志,盖不独诵其章句,必有声韵之文,但今不传尔。……汉帝《大风歌》,项羽《垓下歌》,亦入琴曲。今琴家遂有《大风起》、《力拔山》之操——盖以始语名之尔。然则古人作歌,固可弹之于琴。今世不复知此。予读《文中子》,见其与杨素、苏琼、李德林语,归而援琴鼓荡之什,乃知其声至隋末犹存。"②

两种意见孰是孰非,很难判断。看起来他们是在谈同一个问题,其实不然。陈善谈的是"弦歌"问题,所举孔子、王通(文中子)诸例,有文献可稽,并非虚言。但他的理论却不能否定郑樵之说。因为郑樵是在承认"古者丝竹与歌相和"的前提下提出"有谱无辞"一说的;他谈的问题,不是"弦歌"问题,而是"著辞"问题。他们的说法反映了一个共同的背景,即宋代琴曲多不配辞。宋人朱长文《琴史》卷六说:"近世琴家所谓操弄者,皆无歌辞,而繁声以为美。"③这证明他们关于"其声至隋末犹存"、"今世不复知此"的说法亦有事实根据。他们的讨论使人们知道:(一)在唐宋时代,大量的琴曲确实不曾配歌;(二)琴曲歌或不歌的问题,是宋代就已经提出的老问题。

在从先秦至唐代的文献中,我们可以检出三十几条材料,证明琴

---

①《通志》,中华书局影印本,1987年,页625中。

②《丛书集成初编》,第310册,页1—2。

③ 文渊阁《四库全书》本,页839:66上,载《四库艺术丛书》,上海古籍出版社,1991年。

歌的存在[①]。据此,我们可以这样回答上述问题:在七弦琴艺术中,本有单独演奏的和配合歌唱的两种琴曲表演方式。如果对这些资料细加辨析,那么,同是配合歌唱的琴曲,其中又可作"弦歌"和"著辞"两种唱奏方式的区分。问题的症结,就在后一种区分上。

"弦歌",亦称作"相和歌"。其特征是弹唱相和,歌乐间奏。其此唱彼和的方式称"相和",其自弹自唱的方式称"弦歌"——其实也是一种相和。这是琴歌的传统演唱方式。《尚书·益稷》所谓"搏拊琴瑟以咏"[②],《庄子·大宗师》所谓"或编曲,或鼓琴,相和而歌"[③],《风俗通义》所谓"援琴抚弦而歌"[④],《太平广记》卷三二九引《玄怪录》所谓"弹琴击筑,更唱叠和"[⑤],均指这种琴歌和琴曲间用的演唱方式。古人诗篇中常有对这种琴歌的具体描写——如《古诗十九首》云:"上有弦歌声","一弹再三叹"[⑥]。王维《竹里馆》云:"弹琴复长啸。"[⑦]白居易《五弦弹》云:"一弹一唱再三叹。"[⑧]——皆是。一直到唐代,相和形式仍然是琴歌的主要形式。即使在当时的琴歌作品中,我们也能看到这种唱奏形式的表现。例如:(一)现存的隋唐五代琴歌,很少有同调同体的情况存在。如《霹雳引》,辛德源所作五言 8 句,沈佺期所作杂言 23 句;如《飞龙引》,萧悫一首五言 8 句,李白二首,一为杂言 12 句,一为杂言 15 句:其间几乎找不到句式的共同处。这说明它们并不受琴曲之调的严格限制,或者说,它们并不是依照琴曲的曲调歌唱的。(二)很大一部分琴歌,以琴曲本身为描写对象。如沈佺期《霹雳引》:"始戛羽以騞砉,终扣宫而砰骍。"李白《雉朝飞》:"《雉子

---

① 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局,1996 年,页 259—261。

②《尚书正义》卷五,《十三经注疏》本,中华书局,1980 年,页 144 上。

③ 郭庆藩《庄子集释》,中华书局,1961 年,页 266。

④《太平御览》卷五七二引《风俗通》曰:"百里奚为秦相,堂上作乐。所赁澣妇自言知音,呼之,援琴抚弦而歌曰……"中华书局影印本,1985 年,页 2584 上。

⑤《太平广记》,中华书局,1961 年,页 2612。

⑥ 隋树森《古诗十九首集释》,中华书局,1957 年,卷二《笺注》,页 7—8。

⑦ 陈铁民《王维集校注》,中华书局,1997 年,页 424。

⑧《白居易集》,中华书局,1979 年,页 70。

斑》奏急管弦，心倾美酒尽玉碗。"阎朝隐《明月歌》："挥玉指，拂罗裳，为君一奏《楚明光》。"[①]对这种情况，只有把琴歌视作琴曲的附加部分才能解释。（三）许多琴歌，内容同琴曲名不太一致。如李白《雉朝飞》咏的是《雉子斑》曲，阎朝隐《明月歌》咏的是《楚明光》曲。这表明：琴歌原本配合另一支风格、题材相近的琴曲，奏《雉朝飞》或《明月歌》等琴曲时，临时采为和唱。因此我们可以相信陈旸《乐书》的说法："琴之为乐，所以咏而歌之也。"[②]也就是说：一直到隋唐五代，"间奏"、"相和"、"弦歌"、"一弹一唱"等等，都是琴歌的主要方式。

"著辞"，即所谓"正文对音"，是一种乐歌性质的琴歌。它起源很晚，因为在中国音乐史上，相和歌之纳入清商三调，是迟至曹魏或后汉才有的事情。《乐府诗集》卷三〇、卷三三、卷三六所载王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声技录》，把这种新出现的完全伴奏形式称作"歌弦"。"歌弦"是和"弦歌"性质不同的一种合乐形式[③]。晋代石崇《思归引序》说："此曲有弦无歌，今为作歌辞以述余怀。恨时无知音者，令造新声而播于丝竹也。"[④]这是我们看到的关于琴曲著辞的最早记载。梁代的一些琴歌，如沈约和王僧孺的《湘夫人》、简文帝和吴均的《别鹤》，吴均和江洪的《渌水曲》，已采用了同调同体的形式——此大约即是郑樵所说的"琴之有辞自梁始"。到隋唐时代，因声度词的曲子歌唱普遍繁荣起来，影响到了琴曲，琴曲著辞形式遂有了很大的发展。吕才认为"琴操曲弄，皆合于歌"[⑤]，黄廷矩主张"本诗之言而成调"[⑥]，许浑诗说"蜀客操琴吴女歌"[⑦]，鱼玄机诗说"一曲艳

---

① 《乐府诗集·琴曲歌辞》，中华书局，1979年，页829，836，878。

② 《文献通考》卷一三七引，中华书局影印本，1986年，页1211下。

③ 参见王小盾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，载《中国文化》第3辑，1990年12月。

④ 《文选》卷四五，中华书局影印本，1977年，页642下。

⑤ 见《旧唐书·音乐志》，中华书局点校点，1975年，页1047。

⑥ 见《茅亭客话》卷一〇《黄处士》条，《学津讨原》本，第12册，页527上。

⑦ 《戏代李协律松江有赠》，载《全唐诗》卷五三四，中华书局，1960年，页6098。

歌琴杳杳"[①]——反映辞乐完全配合的琴歌乃是广泛存在。唐高宗所作的《白雪》，歌16首，合琴曲16节，各节并有送声辞[②]；郎大家宋氏和刘方平各二首《宛转歌》，杂言，大致同体[③]：此则可以看作乐歌性质的琴歌的实例。当然，对于琴歌的唱奏方式，我们还可以往下细分。例如在相和琴歌中，可以分出以琴奏为主，间随声作吟啸之和歌的形式，分出以琴曲、琴歌轮流演奏，各系一调的形式；在乐歌性质的琴歌中，可以分出因诗成调的琴声诗形式，分出因声著辞的琴歌曲形式。但为着准确理解《胡笳十八拍》辞和多种《胡笳曲》的不同关系，我们首先要建立两种分析观念：一是要把作为单纯器乐曲的琴曲同作为伴奏曲的琴曲区别开来，二是要把相和形式的琴歌同乐歌形式的琴歌区别开来。

至于琴曲的大曲化，则明显是到隋唐时代才出现的一种趋向。"大曲"这一名称首先见于后汉蔡邕的《女训》。《女训》说："凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止。"[④]这是对一次琴曲节目内容的规定。由此可见当时的琴大曲并不长，约当小曲规模的两倍。至唐代的琴大曲则不然，它们常具杂调小曲八九倍乃至数十倍的长度。例如僖宗时陈康士所撰的《离骚》，前后达九章；如《广陵散》，原为河间杂弄二十一章之一[⑤]，经唐初李良辅以至中唐吕渭的加工，分别扩展到三十三拍(段)和三十六拍(段)[⑥]。这种规模的琴大曲，是在隋唐以前的记载中看不到的。又《琴苑要录》引《琴诀》说：开元、天宝之际的薛易

---

① 《光威裒姊妹三人少孤而始妍乃有是作精粹难俦虽谢家联雪何以加之有客自京师来者示予因次其韵》，载《全唐诗》卷八〇四，页9055。

② 见《旧唐书·音乐志》。

③ 见《乐府诗集·琴曲歌辞》。

④ 《太平御览》卷五七七，中华书局影印本，1960年，页2606上。

⑤ 《通志·乐略》，页631。

⑥ 按《新唐书》卷五七载"吕渭《广陵止息谱》一卷，李良辅《广陵止息谱》一卷"。《文献通考》卷一八六引《崇文总目》云："《广陵止息谱》一卷：……河东司户参军李良辅……传之于洛阳僧思古，思古传于长安张老，遂著此谱。总三十三拍，至渭又增为三十六拍。"

简，曾因“杂调三百，大弄四十”的丰富曲目而闻名于世[①]。这就说明：无论是从规模上看还是从数量上看，真正的琴大曲现象都是属于隋唐时代以及唐以后的现象。

关于这一点，我们可以看看《明君》曲。《明君》原是汉代的相和歌曲，大约在曹魏清商署中，因为“依琴五调调声”的缘故，奏为琴曲。嵇康《琴赋》把它与《蔡氏五曲》并列，张永《元嘉正声技录》把它列入“吟叹四曲”[②]，这时它的身份都是小曲。庾信时代，它有了“变入胡笳声”的奏法[③]。此后，《胡笳明君》才具备了“四弄”和“五弄”的规模。据《琴集》记载，四弄包括《上舞》、《下舞》、《上间弦》、《下间弦》四曲，按演奏形式分段；五弄包括《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》五曲，按题材内容分段[④]。可以说：这时它成了琴大曲。在抄写于武则天时代的隋代传谱《碣石调幽兰》[⑤]中，《上舞》、《下舞》、《辞汉》、《跨鞍》等等仍然作为单独的曲调著录，这说明《明君》是在隋唐之际开始它的大曲化进程的。到谢希逸《琴论》(据刘大杰《再谈胡笳十八拍》[⑥]考证，谢希逸是晚唐五代人)的记载中，它便有了“《平调明君》三十六拍、《胡笳明君》二十六拍、《清调明君》十四拍、《杜琼明君》二十一拍”等多种大弄形式了[⑦]。

《明君》的例子是很有典型意义的。它说明：从小曲发展为大曲，需要一定的过程，需要一定的历史条件。“四弄”说明不同演奏形式的综合是大曲化的一个途径，“五弄”说明情节内容的发展是大曲化的一个途径。它们的共同条件，则是琴曲艺术的乐工化和流派化。

---

① 转引自周庆云《琴书存目》卷二。其事又见《琴史》卷四，《四库艺术丛书》，页839:52上；蒋克谦《琴书大全》卷一五“历代弹琴圣贤”，《琴曲集成》第5册，中华书局，1980年。

②《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页424。

③《昭君辞应诏》，倪璠《庾子山集注》，中华书局，1980年，页389。

④《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页426。

⑤ 载《琴曲集成》，第1册，中华书局，1980年。

⑥ 载《胡笳十八拍讨论集》。

⑦《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页426。

这一条件是在隋唐五代才成熟的，所以在隋唐五代，才有了七种《明君》大曲。如果我们考虑到“拍”这一观念是由于拍板等西域节奏乐器传入而在隋唐五代形成的新的观念，如果我们考虑到从文字谱到减字谱的跃进完成于唐代[①]，那么我们可以判断说：只有在唐代，或唐以后，琴曲的大曲化才是一个必然的现象或可以理解的现象。

二、作为单纯器乐曲的《胡笳曲》

在唐代，《胡笳曲》有一段漫长的作为单纯器乐曲流传的历史。过去人们常用来证明琴歌《胡笳十八拍》流传情况的那些资料，其实仅仅是关于琴曲音乐的资料。例如：

开元间李颀所作《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》云：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。……”[②]全篇诗中只提到“声”和“弹”，而未曾说到“辞”和“唱”。诗中“胡人落泪”云云，也在《胡笳十八拍》辞中找不到印证。

稍晚，戎昱所作《听杜山人弹胡笳》云：“第一第二拍，泪尽蛾眉入蕃客。更闻出塞入塞声，穹庐毡帐难为情。”[③]由“更闻”云云可知：出塞、入塞等等内容是由琴声表现的。

《白氏六帖事类集》卷十八关于“胡笳”的小注：“播为琴曲（小字注：蔡琰）。”言“曲”而未言及歌辞。

刘长卿《鄂渚听杜别驾弹胡琴》云：“文姬留此曲，千载一知音。”[④]皎然《寺院听胡笳送李殷》云：“一奏《胡笳》客未停。”[⑤]元稹《黄草峡听柔之弹琴》云：“《胡笳》夜奏塞声寒。”又《小胡笳引》云：“哀笳慢拍董

---

① 参见许健《琴史初编》第五章第三节，人民音乐出版社，1982 年，页 76。

②《唐诗纪事》卷二〇，又见《全唐诗》卷一三三，页 1357。

③《全唐诗》卷二七〇，页 3011。

④ 储仲君《刘长卿诗编年笺注》，中华书局，1996 年，页 351。

⑤《全唐诗》卷八一九，页 9238。

家本。"[1]杨巨源《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》云:"楚妃波浪天南远,蔡女烟沙漠北深。"[2]这些产于盛唐或中唐的诗篇,描写的都是作为单纯器乐曲的《胡笳》,而非伴奏曲的《胡笳》。

此外还有两条未经人注意的资料,可以说明《胡笳曲》的单纯器乐曲的性质:

> 李昂《塞上听弹胡笳作序》:"天宝七载十有一月……客有尹侯者,高冠长剑,尤善鼓琴。因按弦奏《胡笳》之曲,摧藏哀抑,闻之忘味。夫《胡笳》者首出蔡女,没于胡尘,泣胡霜而凄汉月,烦冤愁思之所作也。故有出塞入塞之声,清商清□之韵。其音苦,其调悲。"[3]
>
> 裴铏《传奇》(又见《才鬼记》):贞元中崔炜,某日入一洞府。数女"命炜就榻鼓琴,炜乃弹《胡笳》。女曰:'何曲也?'曰:'《胡笳》也。'曰:'何为《胡笳》? 吾不晓也。'炜曰:'汉蔡文姬,即中郎邕之女也,没于胡中,及归,感胡中故事,因抚琴而成斯弄,象胡中吹笳哀咽之韵。'女皆怡然,曰:'大是新曲。'"[4]

李昂序中所缺字,应为"徵"。《韩非子·十过》、宋玉《笛赋》、唐代李百药《笙赋》、梁肃《观石山人弹琴序》、皎然琴诗《风入松》,都有"含少商兮点清徵"、"吟清商追流徵"一类以清商、清徵(流徵、激徵)并举的语句。《文选》卷一七李善注:"激徵、清角,皆雅曲名。"[5]既然如此,那么"出塞"、"入塞"也应指某种音乐。故李昂所说的"故有出塞、入塞之声",和前引戎昱诗所说的"更闻出塞、入塞声",应当理解为在《胡笳》曲中融入了《出塞》、《入塞》二曲的旋律。很明显,李昂、

① 《元稹集》,中华书局,1982 年,页 238,306。

② 《全唐诗》卷三三三,页 3730。

③ 原载敦煌写本伯 2552,此据王重民《补全唐诗》校录。

④ 周楞伽辑注《裴铏传奇》,上海古籍出版社,1980 年,页 14—16。

⑤ 《文选》,页 248 上。

戎昱所听的琴曲《胡笳》,都是作为单纯器乐曲的《胡笳》。至于《传奇》中的那条资料,则表明唐贞元中的《胡笳曲》在演奏时并没有配辞,否则崔炜就不用对它的内容作那些解释。关于《胡笳十八拍》配有歌辞的记载,最早还是刘商的《胡笳十八拍序》、武元衡的《刘商郎中集序》、南唐沈汾的《续仙传》和宋代陈振孙的《直斋书录解题》。但这几种文献都说《胡笳十八拍》辞出于刘商。西安碑林所存《淳化秘阁法帖》中"我生之初尚无为,我生之后汉祚衰"14 字,是关于蔡琰《胡笳十八拍》辞的最早记录,而这一文献的时代,却已经迟至宋初了。

综上可知:《胡笳曲》在一个很长的时期,是作为单纯器乐曲流传的。在刘商以前,它并不配辞;而在晚唐以前,也没有蔡琰《胡笳十八拍》辞那件东西——既然它在晚唐以前的文献中没有记录,既然它在这段时间中也未演于乐工之口,那么,在这段时间里,它就是个子虚乌有。郭沫若先生所说"弹和唱往往是分不开的,有了琴谱尽可以证明也有了唱辞"①,这是将琴曲和琴歌混为一谈的外行议论。

三、《胡笳曲》向大曲的发展及《胡笳十八拍》歌辞的产生

《胡笳曲》的起源,可以追溯至汉代。《宋书·乐志》说:"又有胡笳,汉旧《筝笛录》有其曲。"②但这只是乐器胡笳的乐曲。胡笳音声用入琴曲,则大抵在曹魏。《乐府诗集》卷四一引张永《元嘉正声技录》论楚调说:"未歌之前有一部弦,又在弄后。又有但曲七曲:《广陵散》、《黄老弹》、《飞[龙]引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡》、《游

① 郭沫若《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》,载《光明日报》1959 年 1 月 25 日,又见《胡笳十八拍讨论集》。

②《宋书》,中华书局点校本,1974 年,页 558。

弦》。"[1]此处所谓《广陵散》、《飞龙引》、《鹍鸡》、《游弦》，均见于嵇康的《琴赋》[2]，是曹魏时代的琴曲；而《黄老弹》之编入大曲，相和歌之同清商三调结合，均是曹魏时代的事件[3]。由此可知曹魏时代已有名为"胡笳鸣"的琴曲，且作大、小之分。这种称为"鸣"的琴曲《胡笳》，尚无确定的思想内容，它只是吸收了胡笳乐曲的徒奏之曲，即所谓"但曲"。

到了晋代，琴曲《胡笳》始称为"曲"和"弄"。这意味着《胡笳》有了确定的主题内容，成为固定的琴曲曲目。晋人刘琨所作的《胡笳五弄》，包括《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》五曲[4]。一直到唐代，这五个曲目仍有流传[5]。《乐府诗集·琴曲歌辞》中所载宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》，或写边地怀乡，或咏边城兵将，应是配合《胡笳五弄》的歌辞，因为它们的主题是一致的。唐代《胡笳曲》既然有"出塞入塞之声"，既然有"南看汉月双眼明"[6]的内容，那么它也是以《胡笳五弄》为音乐素材基础的。

隋唐之际，琴曲中至少有三种《胡笳》。一是《胡笳五弄》，二是《胡笳调》，它们都载在唐人手抄的碣石调《幽兰》谱中。第三种是编入鼓吹乐大横吹部的《胡笳声》，见《新唐书·仪卫志》[7]。鼓吹乐中另有《止息》、《游弦》等曹魏时代的琴曲，这说明《胡笳声》即曹魏《胡笳鸣》的遗存[8]。《胡笳调》似亦以《胡笳鸣》为渊源。综合起来看：唐代

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979 年，页 599。

② 《文选》，页 258 下。

③ 参王小盾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》。

④ 见朱长文《琴史》卷四，文渊阁《四库全书》本，页 839:39 上；又见陈旸《乐书》卷一四三。

⑤ 见唐人手写碣石调《幽兰》谱。

⑥ 见戎昱《听杜山人弹胡笳》。

⑦ 《新唐书》，中华书局点校本，页 509。

⑧ 参见郝经《续后汉书》卷八七下下："鼓角横吹曲，周官以鼖鼓鼓军事。蚩尤氏帅魑魅，与黄帝战于涿鹿，帝乃命始吹角为龙鸣以御之。其后曹操北征乌丸，越沙漠，而军士思归，于是减为中鸣，而更悲矣。胡角本应胡笳声，后渐用之横吹。"《丛书集成初编》，第 3755 册，页 1586—1587。

《胡笳曲》有两个系统，一是《胡笳五弄》的系统，一是《胡笳鸣》、《胡笳声》、《胡笳调》的系统。因为《幽兰》谱中有这两种《胡笳》的分列，而谱中曲目五十余种，与《乐纂》关于贞观时琴师赵耶利"旧错谬十五余弄，皆削俗归雅"的记载[①]是相吻合的。后来的大、小《胡笳十八拍》，即由这两种《胡笳》发展而成。

《胡笳五弄》经过隋代琴师李疑重修[②]，又被赵耶利制成琴谱二卷[③]，并收集在沈辽的《琴书》中[④]。沈辽即"沈家声"的创始人，亦即《大胡笳》的创始人[⑤]。这一点可以说明《胡笳五弄》同《大胡笳》的渊源关系。《小胡笳》则为与沈辽同时的琴师祝氏所创，时称"祝家声"。据元稹《小胡引》，直到中唐时候，《小胡笳》仍不具体描写蔡文姬归汉的故事，而只是一般地表现塞北风情。这表明《小胡笳》是就《胡笳调》发展而成的。武则天时代，"凤州参军陈怀古善沈、祝二家声调，以《胡笳》擅名。怀古传于庭兰，为之谱"[⑥]。这是两种《胡笳曲》分别发展和基本定型的重要时代。开元、天宝间琴师薛易简十七岁时所弹的"《胡笳》两本"[⑦]，即这两种基本定型的《胡笳》。

《大胡笳》较早地实现了大曲化，即具有了十八拍的规模。这项工作，是由盛唐琴师董庭兰（约公元695—约765年）完成的。李颀、杜甫、崔钰等诗人都描写了董庭兰的琴艺及盛名。李颀《听董大弹

---

① 《太平御览》卷五七九引，页2616下。

② 见《琴书大全》引李勉《琴记》，《琴曲集成》第5册。

③ 见《太平御览》卷五七九，页2616下。又《文献通考》卷一三七云："晋楚人刘琨世为乐吏，制《胡笳五弄》，赵耶利所修者也。"

④ 《崇文总目》卷一："沈氏《琴书》一卷：沈氏撰，不著名。首载《嵇中散》四弄，题赵师法撰；次有《悲风》、《三峡流泉》、《渌水》、《昭君》、《下舞间弦》，并《胡笳》四弄，题盛通师撰。盖诸家曲谱，沈氏集之。"

⑤ 《崇文总目》卷一："琴曲有大、小《胡笳》。《大胡笳十八拍》，沈辽集，世名'沈家声'。"

⑥ 《琴史》卷四《董庭兰传》，页839：51上。又《太平广记》卷二〇三引《卢氏杂说》。

⑦ 《琴史》卷四《薛易简传》，页839：52上。

〈胡笳〉》诗说："蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。……董夫子，通神明，深山窃听来妖精。"[①]《乐府诗集》卷五九所载刘商《胡笳曲序》说："董生以琴写胡笳声为十八拍。"[②]——这都是董庭兰将《胡笳曲》改制为《胡笳十八拍》的证明。《琴史》所说的"怀古传于庭兰，为之谱"，即指《胡笳十八拍》的乐谱由董庭兰制定。李肇《国史补》说："唐有董庭兰，善沈声。"[③]可见董庭兰所擅长的《胡笳》是《大胡笳》。《直斋书录解题》说："《大胡笳十九拍》一卷，题陇西董庭兰撰，连刘商辞。"[④]这也说明董庭兰制定了《胡笳十八拍》的琴谱，刘商则撰作了它的歌辞。尽管董庭兰有多方面的艺术成就，"哀笳慢拍董家本"——他也整理了《小胡笳》，但由董庭兰改制成十八拍琴曲的《胡笳》，只是《大胡笳》。

从《大胡笳》到《大胡笳十八拍》，标志着文姬归汉的故事正式编入了琴曲。从李颀、戎昱咏《胡笳》的两首诗可以看到：十八拍的体制是同完整的故事情节互为表里的。或者说：十八拍的体制产生于表现这一故事的需要。因此，在董庭兰、陈怀古之前，并没有细致地描写蔡文姬故事的琴曲。唯其如此，前引裴铏《传奇》的一段文字，才把这支琴曲称为"大是新曲"；李颀、戎昱等人也才以诗歌形式介绍了它的内容；刘商为它配辞，亦未必不是出于推广这支琴曲的动机：

> 刘商《胡笳十八拍序》："《胡笳曲》，蔡琰所造。字文姬，汉中郎蔡邕女。汉末为胡虏所掠，在胡中十二年，生子二人。魏武帝与邕有旧，以金帛赎之，归国，因为琴曲，写幽愤之情。曲中有十八拍，今每拍为辞叙当时之事。丞议郎前庐州合肥县令刘商。"[⑤]

---

① 《唐诗纪事》卷二〇，又见《全唐诗》卷一三三，页1357。

② 《乐府诗集》，页861。

③ 《能改斋漫录》卷五引，上海古籍出版社，1979年，页98。

④ 徐小蛮等点校《直斋书录解题》卷一四，上海古籍出版社，1987年，页401。

⑤ 据敦煌写本伯2555、伯3812、伯2845等三卷合校。"胡笳十八拍"一作"胡笳辞十八拍"，"因为琴曲写幽愤之情"一作"因为曲写幽怨之词"，"曲有十八拍，今每拍为辞叙当时之事"二本无，"丞议郎"云云一本无。

《续仙传》卷中:“刘商,彭城人也,家于长安。……有《胡笳十八拍》盛行于世,儿童妇女咸悉诵之。”①

晁公武《郡斋读书志》卷十八:“汉蔡邕女琰为胡骑所掠,因胡人吹芦叶以为歌,遂翻为琴曲,其辞古淡。商因拟之,以叙琰事,盛行一时。”②

晁公武关于蔡琰琴曲辞“古淡”刘商“拟之”的说法,并没有根据,同刘商的自序并不相合;但刘商《胡笳十八拍》辞普遍流行,使蔡琰故事为人熟知,却是事实。《琴史初编》,认为:刘诗不是琴歌,“因为两者(指刘商辞和《胡笳十八拍》谱)在形式上出入太大,刘诗字句整齐,琴曲却长短不一,有的段落甚至相差五倍之多,根本不可能配在一起歌唱。”③我不赞成这种看法,主要理由就是前面说过的:唐代琴歌往往是相和歌,歌辞不必与琴曲逐句相配。至于《续仙传》所说的“咸悉诵之”,则应理解为“咸吟歌之”,因为在敦煌文献所载《胡笳十八拍》三本中,伯 2555、伯 3812 两本都以《胡笳十八拍》与另一组歌辞《高兴歌》相接;此三本与《乐府诗集》所载一本之间,异文甚多,亦有歌唱使然的痕迹。此外,刘商《胡笳十八拍》辞前二拍的内容,是与戎昱诗所说“第一第二拍,泪尽蛾眉没蕃客,更闻出塞入塞声,穹庐毡帐难为情”④云云一致的。总之,刘商《胡笳十八拍序》中“今每拍为词”的“词”,可以相信指的是歌辞。而且,《胡笳十八拍》在这时才第一次有了自己的歌辞。

如果说,刘商《胡笳十八拍》辞的产生条件,是《大胡笳》的大曲体制的定型,是这支琴曲被纳入文姬归汉故事因而情节化;那么,题蔡琰作的骚体《胡笳十八拍》辞,则应是《小胡笳》大曲化和故事化的产物。

当《大胡笳十八拍》已经配有歌辞而流行的时候,《小胡笳》仍然

---

①《太平广记》卷四六,页 289。

② 孙猛《郡斋读书志校证》,上海古籍出版社,1990 年,页 939。

③ 许健《琴史初编》,人民音乐出版社,1982 年,页 61。

④《全唐诗》卷二七〇,页 3011。

是一支篇幅短小、无确定故事内容的纯器乐曲。这可以从以下两条资料中见出：

《琴史·萧佑传》："元和中撰《无射商九调子》，指法尤异。谱序曰：'以引《小胡笳》四拍。'世称其妙。"①

元稹《小胡笳引》："雷氏金徽琴，王君宝重轻千金。三峡流中将得来，明窗拂席幽匣开。朱弦宛转盘凤足，骤击数声风雨回。哀笳慢拍董家本，姜生得之妙思忖。泛徽胡雁咽萧萧，绕指辘轳圆衮衮。吞恨缄情乍轻激，故国关山心历历。潺湲疑是雁鹂鹈，砉騞如闻发鸣镝。流宫变徵渐幽咽，别鹤欲飞猿欲绝。秋霜满树叶辞风，寒雏坠地乌啼血。哀弦已罢春恨长，恨长何恨怀我乡。我乡安在长城窟，闻君虏奏心飘忽。何时窄袖短貂裘，胭脂山下弯明月。"②

由前一条资料(《琴史·萧佑传》)可以知道：《小胡笳》在元和时只有四拍(四段)的篇幅，以《无射商九调子》为引曲。由后一条资料(元稹《小胡笳引》)可以知道：当时的《小胡笳》是个纯器乐曲，融合了《别鹤》、《乌夜啼》等琴曲的表现手法，以故国关山为主题，但无文姬归汉一类确定的题材内容。"哀笳慢拍"是它的主要音乐特色。

据宋以来的各种目录书记载，无论大、小《胡笳》，都具有了十八拍或十九拍的体制，都结合了蔡琰故事。《乐府诗集》卷五九引《琴集》说："《大胡笳十八拍》、《小胡笳十九拍》，并蔡琰作。"③这就意味着，《小胡笳》在元和以后走上了同《大胡笳》一样的发展道路：有了大曲形式，有了十九拍的琴谱，有了具体故事情节，有了唱辞。据各种资料，完成这项工作的人物是五代的蔡翼：

---

①《琴史》卷四，页 839：50。
②《元稹集》，页 306。
③《乐府诗集》，页 861。

> 《崇文总目》:"《小胡笳十九拍》一卷,伪唐蔡翼撰。琴曲有大、小《胡笳》。《大胡笳十八拍》,沈辽集,世名沈家声;《小胡笳》又有契声一拍,共十九拍,谓之祝家声。祝氏不详何人。所载乃《小胡笳》子。"("子"字一作"尔")①
>
> 《乐府诗集》卷五九:"按蔡翼《琴曲》有大、小《胡笳十八拍》。"②

《崇文总目》中的"伪唐",有人释为"南唐",这与《崇文总目》史部"伪史类"中的说法是一致的,可从。蔡翼是个琴学家,另著有《琴调》一卷,载见《崇文总目》,亦题曰"伪唐"云云。骚体《胡笳十八拍》辞虽未能肯定是蔡翼所作,但作辞时代一定与蔡翼撰谱的时代相去不远。因为有了十八拍的谱,始能系十八拍的辞。在宋太宗淳化三年(992)摹刻的《淳化秘阁法帖》中,已有骚体《胡笳十八拍》辞的若干字句③,这说明它的写作时代必在五代十国。此外,《胡笳十八拍》辞的骚体形式,与《小胡笳》"哀笳慢拍"的音乐风格一致;十八拍《胡笳》外另有"契声一拍",这与中唐《小胡笳》增用《无射商九调子》为引曲的历史亦相吻合。

《胡笳》是流传有绪的琴曲曲调。据查阜西《存见古琴曲谱辑览》,到今天,几种《胡笳》仍有 38 份传谱。其中《大胡笳》和《胡笳十八拍》共有 33 份传谱,《小胡笳》有 5 份传谱④。根据明代琴谱,当时的《胡笳曲》可以归纳为三个系统:一是《神奇秘谱》(洪熙年刊)等琴谱所载的《大胡笳》,二是《神奇秘谱》等琴谱所载的《小胡笳》,三是

---

① 《崇文总目》卷一,商务印书馆,《丛书集成初编》,第 21 册,页 20。

② 《乐府诗集》,页 861。

③ 《钦定重刻淳化阁帖释文》卷二:"我生之初尚无为,我生之后汉祚衰。谨案:右一帖,草书二行,十四字。"《淳化阁帖》卷五:"蔡琰书:我生之初尚无为,我生之后汉祚衰。"上海书店,1984 年,原字不分页,释文在页 60。

④ 查阜西《存见古琴曲谱辑览》,人民音乐出版社,1958 年;文化艺术出版社,2007 年。

《绿绮新声》(万历年刊)等琴谱所载的《胡笳十八拍》[①]。它们可以分别看作(一)董庭兰所创的《大胡笳十八拍》、(二)《小胡笳》和(三)蔡翼所作的《小胡笳十九拍》的遗存。而且,各种传谱中的《小胡笳》,均是四段或四段加前后叙的结构,这可以证实上面关于中唐《小胡笳》结构的判断。根据各种琴谱,《大胡笳》和《胡笳十八拍》的音乐很不相同,这又可以证实上面关于两种《胡笳》长期分立的判断。《大胡笳》在很多传谱中,取刘商辞意列出标题,而一些《胡笳十八拍》谱则系以骚体《胡笳十八拍》辞,这进一步证实,两种十八拍辞分别属于大、小两种《胡笳十八拍》曲。此外,《小胡笳》和《胡笳十八拍》均用黄钟调,按"紧五慢一"定弦,这说明它们有同源关系。以上《胡笳》传谱的情况并且表明:宋以后,大曲《胡笳》流行较广;唐代的《大胡笳》自改制为十八拍以后,其杂弄形式便渐不流行了,故刘商作辞的《大胡笳十八拍》得以用《大胡笳》的名义传世;《小胡笳》经过中唐(加引曲)、南唐(大曲化)两次改制,遂以《小胡笳》和《胡笳十八拍》两种形式传世。宋以后指法尚简,这是两种以"哀笳慢拍"为特征的《小胡笳》均能流传不衰的原因,也是蔡文姬造曲之说得以广泛流行的原因。

四、结论和余论

综上所述:现存的两组琴曲歌辞《胡笳十八拍》都是唐五代人的作品。它们辞式不同、段落内容不同,乃因为它们配合的是两支不同的琴曲。刘商辞是盛唐成型的《大胡笳》的产物,骚体辞则是五代成型的《小胡笳十八拍》的产物。它们赖以产生的条件,是《胡笳曲》的大曲化、故事化、乐谱化。因此,在唐以前不可能有《胡笳十八拍》辞。

---

① 《琴曲集成》,第 1 册至第 7 册。

《胡笳曲》的演变过程可以图解如下：

	曹魏	晋南北朝	初唐	盛唐	中唐	五代
大胡笳系统	《大胡笳鸣》	《胡笳五弄》	沈家声(《大胡笳》)	董庭兰《大胡笳十八拍》	刘商作《胡笳十八拍》辞	
小胡笳系统	《小胡笳鸣》	《胡笳声》,《胡笳调》	祝家声(《小胡笳》)	董庭兰《小胡笳》	萧佑为《小胡笳四拍》作引曲	《小胡笳十九拍》;骚体《胡笳十八拍》辞

这个过程可以概括为：从无明确主题的器乐曲，到有明确主题的器乐曲，再到有明确主题、有琴歌的琴曲；从层次不甚明晰、篇幅短小的“杂调”，到有明确情节、有复杂结构的大曲；从无定谱，到有定谱，再到完整的琴大曲谱的成型——这一过程，典型地反映了琴大曲的成熟过程。

有必要指出：琴曲艺术的流派化、各流派的相互分立和相互影响，对于琴大曲的成熟有重要意义。按两条路线发展而成的大、小《胡笳》，在长期的历史中，分别代表了两种艺术表现方式。一种以演奏手法为琴曲结构的基础；另一种以思想主题为琴曲结构的基础。大、小《胡笳十八拍》的产生，则意味着这两个流派在某种程度上的融合和统一。在《明君》曲中也可以看到相同的情况。这一点表明：本文对琴大曲形成过程的概括有一定的规律意义。

另外有一点也是可以视作规律的，即琴师的托古附会，在每一时代的琴曲文献中都有表现。其托古方法有二：一是将作品时代托于作品中的故事人物的时代，二是将歌辞创作时代托于琴曲创作的时代。说《胡笳十八拍》为蔡琰所作，是前一种托古附会；说《胡笳十八拍》辞为董庭兰所作，是后一种托古附会。凡读古代琴歌，对这一点也是需要格外留心的。

（原载《复旦学报》1987 年第 4 期）

唐代酒令与词

提要:本文以近四万字篇幅,深入讨论唐代酒令的歌舞化进程及其格律化进程,认为“著辞”代表了由普通曲子辞变化为“词”的一个关键的阶段。

中国文化史上有许多谜,词的起源是其中较为人关注者之一。历代学者均曾致力于对它的解答。有根据文人创作风气的转变,判“近体变而词”的;有根据词的风格特点,判其滥觞于六朝乐府的;亦有根据词的长短句形式,判其源于诗三百的。近代以来,文史学人重视文学发展的文化史背景,始把隋唐燕乐的成立和“胡夷里巷之曲”的流行,视作词的基本存在条件。由此而论词的起源,略已得其大体。

之所以说“大体”,是因为尚有若干重大的细节问题未能解决。例如:燕乐曲子既兴起于隋,为何至中唐始见大批文人参预曲辞创作?词律据说是从诗律或音乐中产生的,为何词律既不同于诗律,又不同于敦煌曲子辞之格律?民间曲子辞原多联章体,富讲唱特色,为何在文人手中,却多为只曲,用于抒情?等等。这就有必要对词的具体形成过程作进一步的研究。

1983年至1985年,我从任半塘先生学习隋唐音乐文学,渐考知词的形成,曾经过三个阶段:燕乐成立于隋,是有曲子的始兴;安史之乱以后,各类官私之妓乐代教坊而盛,参与文人酒筵娱乐,遂成就了曲子辞的文人化;至北宋以后,曲乐渐亡,长短句成为文人摛藻之一体,词的型制乃臻成熟。按唐代人的用法,唐代酒筵上应令而作的曲

子辞称“著辞”。由曲子而词，著辞实为其中承转的关键。

今撰此文，即拟将著辞现象的前因后果作一考论，以说明曲子辞的文人化、词律的产生等重大词史问题。其篇目如下：

一、唐代酒令

二、唐代酒令的歌舞化

三、唐著辞：送酒辞与改令辞

四、著辞格律补说：嘲与改令

五、著辞曲的特征

六、著辞产生和发展的历史条件

七、唐著辞对后世词的影响

八、结论

一、唐代酒令

唐代的酒令丰富多彩，从唐人诗文中，可以窥见吉光片羽。但其具体，北宋时已“皆不能晓”[①]，现在更不易言其究竟。据唐于逖《闻奇录》、明顾起元《说略·食宪》和清郎廷极《胜饮篇》，隋唐人的酒令专著，有侯白的《酒律》、王绩的《酒经》、《酒谱》、李琎的《甘露经》、崔端己的《庭萱谱》、皇甫松的《醉乡日月》、窦常的《贞元饮略》、刘炫的《酒孝经》、郑邀的《酒谱》、胡节还的《醉乡小略》、李郃《骰子选格》。以上诸书，除《醉乡日月》外，今皆亡佚。而《醉乡日月》原有三十门，现在仅存十四门；其中“使酒”一门，《永乐大典》时代尚有六百字，现今《醉乡日月》刊本中却只剩一百一十字。故以下所论，只是唐代酒令的大概。

从现有资料看，唐人的酒令组织承继古俗，但体制更加完备。参加人数不拘，常法以二十人为组，立一人监令，“观其斟酌之道”，称

① 陈振孙《直斋书录解题》，上海古籍出版社，1987年，页322。

"明府"。辅以"录事",有"律录事",有"觥录事",分司行酒与罚酒之任,亦称"席纠"、"酒纠"。"律录事"须有饮材,"善令、知音、大户",多以酒妓充当。故中唐有"酒纠妓"、"簪花录事"二名流行①。一席之中,酒令由简入繁,甚有节度。这使酒筵区别于一般的狂饮,而富有文学和艺术的韵味。刘禹锡诗所谓"欢生雅"②,殆即指此。

现在能够知道的唐人酒令名目,约有二十余种。如:历日令、罨头令、瞻相令、巢云令、手势令、旗旛令、闪壓令、拆字令、不语令、急口令、四字令、言小字令、雅令(千字文令、诗令、经史令)、招手令、骰子令、鞍马令、抛打令、"下次据"、"卷白波"、"莫走"等等。李肇《国史补》说:"令至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵有律令,有头盘,有抛打。"③若将唐代酒令作一大体分类,则如《国史补》所言,可得律令、骰盘、抛打三种基本形式。

律令是以依次巡酒行令为特征的酒令方式。《玄怪录》"刘讽"条所记,即为律令④。《醉乡日月》有"律录事"一门。律录事掌旗、筹、纛三器,旗司巡,纛司饮,筹司犯,此即律令常用器具。筹令、旗旛令、卷白波令,以及种种文辞令,殆属律令。1982 年初,江苏丁卯桥出土唐代银器 950 余种,其中有金龟负《论语》玉烛筒 1 件、酒令筹 50 枚、令旗 1 枚,此皆律令所用。银筹上所刻字句,则可见律令章程之一

① 以上所述,见《醉乡日月》、《北里志》、黄滔《断酒》诗、杜牧《嘲妓》诗注。《醉乡日月》有《说郛三种》本,上海古籍出版社,1988 年,第 7 册,页 4320—4323;又有李宝林《醉乡日月辑校疏证》,2007 年吉林大学硕士学位论文。《北里志》有单行本,古典文学出版社,1957 年;亦有《说郛三种》本,载第 6 册,页 3611—3622。《断酒》、《嘲妓》等诗见《全唐诗》卷七〇五、卷八七〇,中华书局,1960 年,第 21 册,页 8116,9859。

② 刘禹锡《乐天以愚相访沽酒致欢因成七言聊以奉答》诗:"少年曾醉酒旗下,同辈黄衣颔亦黄。蹴踏青云寻入仕,萧条白发且飞觞。令征古事欢生雅,客唤闲人兴任狂。犹胜独居荒草院,蝉声听尽到寒螀。"《刘禹锡集》卷三四,中华书局,1990 年,页 494。

③ 李肇《唐国史补》,上海古籍出版社,1979 年,页 61。

④《玄怪录》,上海古籍出版社校注本,1985 年,页 58—59。

斑。如：

> 巧言令色，鲜矣人(仁)。自饮五分。
> 贫儿(而)无谄，富儿(而)无娇(骄)。任劝两人。
> 未曾以礼让为乎？好争令处五分。
> 闻一知十。劝玉烛录事五分。
> 敏而好学，不耻下问。律事五分。
> 择其善者而从之。大器四十分。
> 惟酒无量，不及乱。大户十分。
> 己所不欲，勿施于人。放。
> ……

以上所言分数，为酒量单位，"十分"即满斟一杯。"大器"、"大户"均指善饮之人。"玉烛录事"即司筹令者；宋章渊《槁简赘笔》有云："唐人酒戏极多……有劝酒玉烛，酌酒之分数为劝。"[①]其他司令职名尚有"律事"、"录事"、"觥录事"、"律录事"，可见分工细致。行酒方式，则有"饮"、"劝"、"处"、"放"四种。"饮"为自斟，"劝"为敬酒，"处"为罚酒，"放"为重新下筹。元稹诗"筹箸随宜放"[②]，即咏及"放"。筹上每句前段，均出自《论语》，但有几处改动，以牵合于酒令——这正是律令的游戏性的一种表现。但仅就以上 50 枚酒令筹所反映的情况看，单纯的律令，艺术成分还很少，行筹的意义要在促饮或节饮以取欢。

以下几种酒令，均属律令形式范围：

拆字令："(隋炀)帝于宫中尝小会，为拆字令，取左右离合之意。时杳娘侍侧，帝曰：'我取"杳"字为"十八日"。'杳娘复解'罗'字为'四维'。帝顾萧妃曰：'尔能拆"朕"字乎？不能，当醉一杯。'妃徐曰：'移

---

① 《说郛三种》，上海古籍出版社，1988 年，第 4 册，页 1150。

② 元稹《痁卧闻幕中诸公征乐会饮因有戏呈三十韵》诗："……筹箸随宜放，投盘止罚啀。红娘留醉打，觥使及醒差。"《元稹集》，中华书局，1982 年，页 130。

左画居右，岂非“渊”字乎？’”①

言小名令：“太宗因武官内宴，作酒令，各言小名。（李）君羡自称小名‘五娘子’。”②

急口令：睿宗文明年，竟陵掾刘讽夜投夷陵空馆，见七女郎揖让班坐。一女郎为明府，一女郎为录事。先是明府女郎举觞酹酒，致祝词。嗣后翘翘录事独下一筹，罚蔡家娘子。蔡家娘子持杯受罚，口答谐语，“于是众女郎皆笑倒。又一女郎起，传口令，仍抽一翠簪，急说：‘须传翠簪，翠簪过，令不通即罚。’令曰：‘鸾老头脑好，好头脑鸾老。’传说数巡，因令紫绥下坐，使说令。紫绥素吃讷，令至，但称‘鸾老鸾老’。女郎皆笑，曰：‘昔贺若弼弄长孙鸾侍郎，以其年老口吃，又无发，故造此令。’”③

历日令：“开元中，上与内臣作历日令。高力士挟大畿，置黄幡绰口中，曰：‘塞穴吉。’幡绰遽取上前叵罗内靴中，走下，曰：‘内财吉。’上欢甚，即赐之。”④

改文字令：“令狐赵公镇维扬，处士张祜尝与狎燕。公因视祜改令曰：‘上水船，风又急，帆下人，须好立。’祜应声答曰：‘上水船，船底破，好看客，莫倚拖。’”⑤

另外，高宗时候曾流行一种“四字令”，为壁州刺史邓宏庆所创。四字即“平”、“索”、“看”、“精”。这大约是一种以四字代筹的律令。故敦煌歌辞《高兴歌》说：“无劳四字犯章程，不明不快酒满盛。”⑥纵向地看，初唐以前，是律令盛行的时代；盛唐以后，律令中只有改令一支较为流行。换句话说，律令的行令方式，在后来屡屡作过修改：或以

① 《大业拾遗记》，《说郛三种》本，第 8 册，页 5080 上。

② 《旧唐书》卷六九《李君羡传》，中华书局点校本，1975 年，页 2524。

③ 《玄怪录》卷二，上海古籍出版社校注本，1985 年，页 58。

④ 《唐语林》卷五，周勋初《唐语林校证》，中华书局，1987 年，页 472。《优语集》卷二注：“敦煌写卷伯希和三二四七、同光四年《具注历》内见‘塞穴吉’。又雍熙三年《具注历日》内见‘内财大吉利’。”上海文艺出版社，1981 年，页 34。

⑤ 《唐摭言》卷一三，上海古籍出版社，1978 年，页 147。

⑥ 任半塘《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年，页 1774。

花枝代筹，传花饮酒行令，摆脱了“章程”的过多限制；或“变筹”（元稹诗“能唱犯声歌，偏精变筹义”①），即在律令中大量运用了改令；孙光宪《更漏子》说“歌皓齿，舞红筹”②，此则是以歌令、舞令代替了文字令。总而言之，律令是一种基本的酒令形式，在律令的基础上，酒令伎艺是有过种种变化的。

骰盘令，又写作“投盘”、“头盘”。据《醉乡日月》，其法为：“聚十只骰子齐掷，自出手之人，依采饮焉。‘堂印’，本采人劝合席；‘碧油’，劝掷外之人。骰子聚于一处，谓之‘酒星’，依采聚散。骰子令中改易不过三章，次改鞍马令，不过一章。”③“大凡初筵，皆先用骰子，盖欲微酣，然后迤逦入酒令。”④可见骰盘令亦属较基本的一种酒令形式，它总是结合其他酒令而用于宴乐的。骰盘令有活跃酒筵气氛的作用，故白居易诗说：“醉翻衫袖抛小令，笑掷骰盘呼大采。”“酒盏省陪波卷白，骰盘思共彩呼卢。”⑤元稹诗说：“叫噪掷投盘，生狞摄觥使。”⑥这是因为：骰盘令来自樗蒲、双陆等博戏，游戏成分很强。白诗中的“卢”，是极贵之采。《国史补》论樗蒲之戏说“掷之全黑者为卢，其采十六”；“二雉三黑”、“二犊三白”、“全黑”、“全白”四者，均为贵采。“贵采得连掷，得打马，得过关”⑦。可见作为一种酒令组织形式的骰盘令，本身亦有独立的游戏内容。

抛打令，是产生在律令、骰盘令之后，而艺术内容却最丰富的一种酒令。其始当为豁拳、抵掌、弄手势一类。通天年（696）沧州刺史

---

① 元稹《元和五年予官不了罚俸西归三月六日至陕府与吴十一兄端公崔二十二院长思怆曩游因投五十韵》诗：“……遥闻公主笑，近被王孙戏。邀我上华筵，横头坐宾位。那知我年少，深解酒中事。能唱犯声歌，偏精变筹义。含词待残拍，促舞递繁吹。叫噪掷投盘，生狞摄觥使。……”《元稹集》，页 59。

② 孙光宪《更漏子》，《全唐诗》卷八九七，页 10141。

③《唐语林校证》卷八，页 744。“出手之人”原作“出手六人”。

④《醉乡日月》，《说郛三种》本，页 4322 下；《醉乡日月辑校疏证》，页 40。

⑤《就花枝》、《酬微之夸镜湖》，见《白居易集》，中华书局，1979 年，页 470，504。

⑥《元稹集》，页 59。

⑦《唐国史补》卷下，页 62。

权龙襄诗云"中央一群汉，聚坐打杯觥"[①]，《唐语林》卷八云宋代"优伶家犹用手打令以为戏"[②]——可见早期抛打的遗迹。一般说来，抛打令总是包括动作与歌唱两项内容。如敦煌歌辞《十无常》对"巢云令"的描写是："酒席夸打巢云令，行弄影。"[③]又敦煌变文《难陀出家缘起》记述了"下次据令"的行令方式："饮酒勾巡一两杯，徐徐慢拍管弦催，各(搁)盏待君下次句(据)，见了抽身便却回。"[④]李宣古《咏崔云娘》亦云："瘦拳抛令急，长啸出歌迟。"[⑤]因此，抛打令的典型形式，实为小舞与小唱。白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游》诗云："旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》。"[⑥]施肩吾《云州饮席》诗云："巡次合当谁改令？先须为我打《还京》。"[⑦]——皆可证[⑧]。律令用筹纛，骰子令用骰盘，抛打令则常用香球花盏。白居易诗云："香球趁拍回环匼，花盏抛巡取次飞。""《柘枝》随画鼓，《调笑》从香球。"[⑨]徐铉《抛球乐》辞云："歌舞送飞球，金觥碧玉筹。"[⑩]李宣古诗云："争奈夜深抛耍令，舞来挼去使人劳。"[⑪]《太平广记》卷二八六引《酉阳杂俎》云："其舞杯闪球之令，悉新而多思。"又卷四八九引《冥音录》云："每宴饮，即飞球舞盏，为佐酒长夜之欢。"[⑫]——由此可推知：行抛打令时，主宾皆回环而坐，先用香球或杯盏巡传，以乐曲定其始终。曲急促近杀拍时，则有嘻戏性的抛掷，中球或杯盏者须持杯盏香球起舞。常用的传球巡杯曲和舞曲

---

① 《朝野佥载》卷四，中华书局，1979年，页95。

② 《唐语林校证》卷八，页744。

③ 《敦煌歌辞总编》，页1081。

④ 王重民等编《敦煌变文集》卷四，人民文学出版社，1957年，页396。

⑤ 《全唐诗》，页8959。

⑥ 《白居易集》，页1508。

⑦ 《全唐诗》，页5596。

⑧ 详见《敦煌曲初探》第四章，上海文艺联合出版社，1954年。

⑨ 《醉后赠人》、《想东游五十韵》，《白居易集》，页394，607。

⑩ 《全唐诗》，页8578。

⑪ 李宣古《杜司空席上赋》，《全唐诗》，页6394。

⑫ 《太平广记》，中华书局，1961年，页2277，4022。

有《抛球乐》、《调笑》、《香球》、《莫走》、《舞引》、《红娘子》等。元稹《狂醉》诗云"《舞引》《红娘》乱打人"[1]，这里的"打"，即指巡传香球杯盏时的抛掷。几种常用抛打曲，似亦因游戏内容而得名。例如"莫走"，犹言"莫躲闪"；"舞引"，犹言以此曲引致一人起舞；"鞍马"，似指隔一人而巡传香球杯盏。薛能《野园》诗有云："野园无鼓又无旗，鞍马传杯用柳枝。"[2]总之，抛打令是同歌舞结合较紧密的一种酒令。在有些记载中，杯盏香球是从舞女手中抛掷出来的（见下文），这一形式的抛打令，就是用歌舞贯穿始终的了。

以上所述，为唐代酒令的大致轮廓。当时酒令丰富多样，仅以律令、骰盘、抛打三类，自然不易尽数概括。若作进一步分析，则上述三种酒令有相互交叉使用的情况，亦有以一种基本形式而融合他种酒令的情况；有立章程的有组织的行令，亦有不立章程的自由行令。豁拳、抵掌、瞻相之类，大抵属于无章程的行令。敦煌写本《高兴歌》云"无劳四字犯章程"，"章程不许李稍云"，"相令惟忧日势斜，吟欢只怕时光促"[3]，即描绘了民间的用瞻相令的酒筵。中唐时并有"俗饮"一名。白居易《闲夜咏怀招周协律刘薛二秀才》诗云："若厌雅吟须俗饮，妓筵勉力为君铺。"[4]由此可见"俗饮"是一种不用雅令的歌舞筵。尽管当时文人较重酒令章程——例如韩愈诗中即有"长安众富儿，盘馔罗膻荤，不解文字饮，惟能醉红裙"[5]之诮——但在中唐时候，俗饮却是很普遍的。

二、唐代酒令的歌舞化

酒和歌舞，历来相伴。它们的繁盛，则和政治稳定、经济繁荣的

---

①《元稹集》，页 186。

②《全唐诗》卷五六一，页 6516。

③《敦煌歌辞总编》，页 1774，1776，1770。

④《白居易集》，页 435。

⑤《醉赠张秘书》，《韩昌黎诗系年集释》，上海古籍出版社，1984 年，页 391。

局面有关。自杨隋统一中国以后，宴饮娱乐便蔚然成风。《朝野佥载补辑》所记诸葛昂、高瓒宴饮竞富的故事，反映了隋代的享乐风气。王绩、宋之问、孟浩然的观妓伤妓诗，李白的觞咏诗，说明在初盛唐的酒筵中，已经有相当数量的歌舞妓乐。“樽中酒色恒宜满，曲里歌声不厌新”[①]，“齐歌送清觞，起舞乱参差”[②]，这是对当时酒筵风格的描写。到中唐，酒筵歌舞空前繁盛。“处处闻管弦，无非送酒声”[③]，“歌酒家家花处处”[④]，“纷纷醉舞踏衣裳，把酒路旁劝行客”[⑤]——无论城乡，歌舞宴乐都是司空见惯的现象。而从以下诗句中，则可以知道歌舞已由宴乐的辅助内容而成为了主要节目：

> 酣歌口不停，狂舞衣相拂。（白居易《和〈寄乐天〉》）
> 樽酒未空欢未尽，舞腰歌袖莫辞劳。（白居易《江楼宴别》）
> 筵停匕箸无非听，吻带宫商尽是词。（薛能《舞者》）

在这种情况下，酒筵便成为音乐舞蹈蓬勃生长的一块肥沃的土壤。

准确地说，唐代有两种酒筵歌舞：一种是艺术观赏性质的酒筵歌舞，歌舞伎与饮酒者分别担任表演者和观赏者两种不同身份。这种歌舞，节目是预定的，内容主要是曲子的歌唱和表演。另一种，是酒筵游戏性质的歌舞。饮酒者即表演者，节目是临时确定的，歌辞大多数是即兴创作。唐代酒令的歌舞化，实即由前一种歌舞到后一种歌舞的转变。

因此，最早体现酒令特点的歌舞，是送酒歌舞。王绩（一作卢照邻）《辛司法宅观妓》诗云：“长袖随风管，促柱送鸾杯。”[⑥]李群玉《索曲

---

① 谢偃《乐府新歌应教》，《全唐诗》，页 492。
② 李白《九日登山》，《李太白全集》，中华书局，1977 年，页 961。
③ 刘禹锡《路旁曲》，《刘禹锡集》，中华书局校订本，1990 年，页 357。
④ 白居易《送东都留守令狐尚书赴任》，《白居易集》，页 589。
⑤ 王建《赛神曲》，《全唐诗》，页 3377。
⑥《全唐诗》，页 524。

送酒》诗云:“烦君玉指轻拢捻,慢拨《鸳鸯》送一杯。”[①]陈叔达《听邻人琵琶》诗云:“为将金谷引,添令曲未终。”[②]王、陈二诗,说明初唐已有一曲送一杯的习俗。李群玉诗,可以解释所谓“送”,是应饮酒者的要求进行表演。陈叔达诗中的“令”,即指这种要求。中唐以后,“一曲送一杯”、“命某某歌以送酒”的记载举不胜举。凡劝人酒,须以歌送;凡罚人酒,亦有歌送。这时的“送酒”,均有依律的令答,因而纳入酒令;而在初唐,就有其滥觞了。

在与筵者集体加入送酒歌舞的同时,唐代的各种酒令中,都有了歌舞内容。方干《赠美人》云:“剥葱十指转筹疾,舞柳细腰随拍轻。”[③]元稹《何满子歌》云:“如何有态一曲终,牙筹记令红螺盏。”[④]这表明律令的筹箸,已服务于歌舞游戏。刘禹锡《和牛相公游南庄醉后寓言戏赠乐天兼见示》云:“白家唯有杯觞兴,欲把头盘打少年。”[⑤]白居易《与诸客空腹饮》云:“碧筹攒米碗,红袖拂骰盘,醉后歌尤异,狂来舞不难。”[⑥]这表明在骰盘令中,也加入了歌舞。

律令歌舞化的重要表现,是改令中歌舞令的兴盛。前引施肩吾诗“巡次合当谁改令,先须为我打《还京》”[⑦]写的即一种改舞蹈令。《南部新书》辛卷所记“令丹霞改令罚曹,霞乃号为《怨胡天》”[⑧],则是一种改歌令。著辞令的出现,亦是律令歌舞化的结果:

> 白中令镇荆南,杜蕴常侍廉问长沙,时从事卢发致聘焉。发酒酣傲睨,公少不怿,因改著辞令曰:“十姓胡中第六胡,也曾金阙掌洪炉,少年从事夸门第,莫向墫前喜气麤。”卢答曰:“十姓胡

---

①《全唐诗》,页 6614。
②《全唐诗》,页 430。
③《全唐诗》,页 7478。
④《元稹集》,页 310。
⑤《刘禹锡集》,中华书局,1990 年,页 492。
⑥《白居易集》,页 439。
⑦《全唐诗》,页 5596。
⑧《南部新书》,中华书局,1958 年,页 86。

中第六胡，文章官职胜崔卢，暂来关外分忧寄，不称宾筵语气麤。"(《唐摭言》卷一三)[1]

(沈)询尝宴府中宾友，乃便歌著词令曰："莫打南来雁，从他向北飞，打时双打取，莫遣两分离。"及归而夫妻并命焉。时咸通四年也。(《太平广记》卷二七五引《北梦琐言》)[2]

下面将要谈到：正是在这种著辞令中，产生了大量的文人曲子辞。

唐代酒令歌舞化进程中的另一重大事件，是抛打令的出现。抛打令区别于其他酒令的特征，就是它的歌舞性。其要点大略有四：

(一) 抛打令普遍使用了妓乐。所有关于抛打令的记载，同时都是对女乐的记载。例如白居易《代书诗一百韵寄微之》诗，在"打嫌《调笑》易"句前，咏及"香飘歌袂动，翠落舞钗遗"[3]；元稹《痁卧闻幕中诸公征乐会饮》诗，于"《红娘》留醉打"前，亦咏及"钿车迎妓乐"[4]。

(二) 抛打令不仅在酒令内容上，而且在组织形式上，都实现了歌舞化。徐铉《抛球乐》辞云："灼灼传花枝，纷纷度画旗。""歌舞送飞球，金觥碧玉筹。"[5]无论是"灼灼传花枝"的取令方式，还是"歌舞送飞球"的取令方式，都有歌乐相伴。后一方式，更将歌舞贯穿于游戏始终。这与律令之用筹箸串令、骰盘令之用掷采串令，有很大区别。

(三) 唐代各种酒令中，只有抛打令才拥有一批专门的歌舞曲调。上引白居易诗自注云"抛打曲有《调笑》"；上引元稹诗云"《红娘》留醉打"；敦煌本《父母恩重经讲经文》云"酒熟花开三月里，但知排打《曲江春》"[6]；又白居易、施肩吾诗所谓"打《义扬》"、"打《还京》"——皆可证。

---

①《唐摭言》，上海古籍出版社，1978年，页145。

②《太平广记》，页2167。

③《白居易集》，页246。

④《元稹集》，页310。

⑤《全唐诗》，页7578。

⑥《敦煌变文讲经文因缘辑校》，江苏古籍出版社，1998年，页617。

（四）抛打令似是由妓女和文人共同创造的一种酒令。这不仅因为抛打酒筵总是有妓女参加，而且因为抛打令同教坊歌舞有关。在唐代，具有艺术意义的“打”字，最早是用于对鼓乐演奏的描写的，如《羯鼓录》记玄宗时李琎“常戴砑绢帽打曲……奏《舞山香》一曲，而花不坠落”[①]。它后来才用作小舞的别名，如白居易诗记贞元年间于长安内坊所见：“旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》，名情推阿软，巧语许秋娘。”[②]这两个事件都发生在宫廷和教坊，故用“打”指奏乐和舞蹈，应出于教坊乐妓的语汇。而且，白居易诗是关于《调笑》一曲的最早的时代可考的记载。上引白居易诗注“抛打曲有《调笑》”，亦述贞元末事（据注文）。由此可知：《调笑》是在贞元时候作为抛打曲流行的，其来源则为教坊新翻曲。这一实例，反映抛打令是吸收了教坊歌舞的一项伎艺。

在唐代艺术史上，抛打令占有重要的地位。它不仅本身是一种完全歌舞化的酒令，而且作为融合了其他酒令形式的复杂酒令，它推动了整个唐代酒令的歌舞化。例如所谓“歌舞送飞球，金觥碧玉筹”[③]；“上客如先起，应须赠一船”[④]：表明律令手段已广泛用于抛打。又如元稹诗云“筹箸随宜放，投盘止罚啀，《红娘》留醉打，觥使及醒差”[⑤]，可以证明《醉乡日月》所说“先用骰子，盖欲微酣，然后迤逦入酒令”[⑥]云云，乃指由骰盘令而入抛打令。此外，《云溪友议》云裴諴、温庭筠作《新添声杨柳枝》，“饮筵竞唱其词而打令”[⑦]；杜牧《后池泛舟送王十秀才》诗云“问拍拟新令，怜香占彩球”[⑧]。这说明：与其说著辞令是从律令中发展起来的，不如说它是从改令与抛打令的结合中发展

① 《羯鼓录》，上海古籍出版社，1958年，页4；又《说郛三种》本，页4710下。
② 《白居易集》，页1508。
③ 徐铉《抛球乐》，《全唐诗》，页8578。
④ 刘禹锡《抛球乐》，《刘禹锡集》，页363。
⑤ 元稹《元和五年予官不了罚俸西归……》诗，《元稹集》，页59。
⑥ 《说郛三种》本，页4322下。
⑦ 《云溪友议》卷下，古典文学出版社，1958年，页65。
⑧ 《樊川诗集注》，上海古籍出版社，1978年，页345。

起来的；与其说在中晚唐的律令、骰盘令中加入了歌舞内容，不如说它们在这时实现了同抛打令的融合。因此，抛打令的产生和繁盛，可以视为唐代酒令歌舞化的根本标志。

此外，抛打令还是一种以劝酒为特征的酒令。刘禹锡《抛球乐》云"幸有抛球乐，一杯君莫辞"①，说明了这一特征。白居易《莫走柳条辞送别》说："莫欺杨柳弱，劝酒胜于人。"②《莫走》，就是一支抛打曲。从罚酒为主到劝酒为主，是造成歌辞涌现的又一因素。韩愈《赠张徐州莫辞酒》二首、刘禹锡《酬令狐相公六言见寄》、白居易《劝酒》、《劝我酒》数首，都是用于劝酒的歌辞。袁郊《甘泽谣》记有薛嵩饯别红线的一段故事，云："嵩以歌送红线酒，请座客中冷朝阳为辞。"③由这一例可见：酒令中的劝酒形式，曾造成了大量的文人即席创作。现存六首五言六句体的《抛球乐》，就是这样从抛打令中产生出来的。

三、唐著辞：送酒辞和改令辞

"著辞"是唐代人自己创造的一个语词。它起于依调作辞的观念，而在酒筵歌唱中形成为常用术语。"著"，意为"附加"、"凭附"。《国语·晋语》韦昭注云："著，附也。"④故从唐人所用"著辞"一语中，可具体分出以下三种用法：

（一）依乐作辞。例如白居易《故滁州刺史赠刑部尚书荥阳郑公墓志铭序》所说的"著乐词"。

（二）依调唱辞。例如韩愈《辞唱歌》所云："抑逼教唱歌，不解著艳词。"⑤

---

①《刘禹锡集》，页363。

②《白居易集》，页418。

③《学津讨原》本，江苏广陵古籍刻印社，1990年，第12册，页408下。

④《国语·晋语四》"底著滞淫"注，上海古籍出版社，1978年，页338。

⑤《韩昌黎诗系年集释》，页1287。

（三）依酒令设辞。例如花蕊夫人《宫词》所云："新翻酒令著词章。"①

在唐代，"著辞"一语主要用为后两种涵义。韩偓《袅娜》诗云"著词但见樱桃破，飞盏遥闻荳蔻香"②，沈亚之《秦梦记》云"欲拟著辞不成语"③，张祜《正月十五夜灯》云"三百内人连袖舞，一时天上著词声"④：此皆以"著辞"指依乐曲唱词。前面叙述的"著辞令"，则为依酒令设辞。这些"著辞"，且用于宴乐活动场合。因此，我们可以把"著辞"一名，理解为那些配合音乐和舞蹈的、作为酒令节目的依调填辞或依曲唱辞。

由于抛打令是融合了各种酒令的一种歌舞令：其中有送酒形式的歌舞，也有改令形式的歌舞；由于律令、骰盘令的歌舞化，亦表现为这两种酒令同送酒歌舞的结合；因此，唐著辞的内容可分为两类，一类是送酒辞，一类是改令辞。

送酒辞的数量，占现存唐著辞作品的半数以上。就其本事记载看，一部分是妓女所歌，另一部分是饮酒者的相互歌送。《太平广记》卷二五七载：朱梁封舜卿使蜀，于筵上"执斝索令，曰《麦秀两歧》。伶人愕然相顾，未尝闻之，且以他曲相同者代之"⑤。——这是伎人的应令歌演，无答歌形式。但大部分送酒歌，包括妓女所歌，却是有答歌的。白居易《醉歌示妓人商玲珑》"使君歌了汝更歌"⑥，可证。因此，常见的送酒歌唱，是依次巡酒，依次作歌，彼此相送。郑还古《博异记》记载了红裳人与白衣人的相互送酒⑦。李玫《纂异记》记载了穆天

---

①《全唐诗》，页 8979。

②《全唐诗》，页 7843。

③《唐宋传奇集》卷四，载《鲁迅辑录古籍丛编》，人民文学出版社，1999 年，第二卷，页 135。

④《全唐诗》，页 5838。

⑤《太平广记》，页 2004。

⑥《白居易集》，页 244。

⑦《太平广记》卷四一六。

子、王母、汉武帝、叶静能、丁令威等人的相互送酒[①]，又记载了诸妓女与诸江神的同席酬唱[②]。小说所记，虽然托于神怪，却反映了唐代社会的实际风俗。从中可以看到唐代送酒歌舞有如下特点：

（一）大部分送酒歌是相互酬唱，答歌与令歌同依一调。例如白衣人与红裳人所作二首，皆七言四句；穆天子与王母所作四首，前二首皆“三五七七”句式，后二首皆七言四句；王母与汉武帝继作二首，亦皆七言四句。

（二）送酒采用一人持杯，请另一人歌的形式。酒巡至某，某即持杯请歌送酒。因此，它是属于酒令范畴的歌舞。

（三）筵中歌舞兼备，舞蹈亦用先令舞后答舞的形式。例如江神把酒，太湖神起舞作歌一首，辞为杂言；江神倾杯，亦自歌舞一首，辞亦为杂言。

（四）筵中穿插进行各种性质的歌舞。例如《纂异记》所记的宴乐次序是：先由女乐数十辈，“皆执所习于舞筵”，有歌有舞，其中一首歌辞用王叡诗；继由诸江神相互作歌送酒，亦有歌有舞；最后由与筵者各效伎艺，有诗咏，有歌唱。由此可见：单纯表演性质的酒筵歌舞和酒令性质的酒筵歌舞，是相互影响、并存同用的。

从上述记载中还可以看到：送酒歌与一般的酒筵歌唱，在性质上仍有差别。送酒辞不仅有依调唱和的特点，而且有体制短小的特点。而作为单纯表演的酒筵歌唱，篇幅则很长。例如“屈大夫左持杯，右击盘，朗朗作歌”[③]一首，达 35 句。后一种歌辞，就不属于著辞了。

以上分析，可以帮助我们判别很多唐代文人曲子辞的伎艺性质，并进而理解他们的格律特征的来源。例如以下两组作品：

（一）韩愈《莫辞酒》

莫辞酒，此会固难同。请看女子机上帛，半作军人旗上红。

---

①《纂异记》，上海古籍出版社，1991 年，页 1—5；又《太平广记》卷五〇。

②《纂异记》，页 14—18；又《太平广记》卷三〇九。

③《纂异记》，页 17；又《太平广记》卷三〇九，页 2447。

莫辞酒，谁为君王之爪牙。春雷三月不作响，战士岂得来还家？

(二) 韦庄《上行杯》

芳草灞陵春岸。柳烟深，满楼弦管。一曲离声肠寸断。/今日送君千万。红缕玉盘金镂盏。须劝。珍重意，莫辞满。

白马玉鞭金辔。少年郎，离别容易。迢递去程千万里。/惆怅异乡云水。满酌一杯劝和泪。须愧。珍重意，莫辞醉。

这两组作品均以二首成组；均有"莫辞酒"、"莫辞满"、"莫辞醉"的劝酒内容；韩愈之作每首20余字，韦庄之作每首41字，均不甚长；每组二首均依一调。很明显，它们是在送酒歌舞中产生的歌辞。

韩愈《莫辞酒》二首，原题《赠张徐州莫辞酒》，这说明作品未必是韩愈自歌之辞。由于这是一组"赠"歌，也由于两首都有讽寄之意[①]，可以判断它们分别是为劝酒者和应答者撰作的，出自韩愈一手。但大部分劝酒内容的送酒辞，却应当是由两人的作品集合成组的。例如韦庄《上行杯》二首，分明由主客二人分唱[②]。又如孙光宪《上行杯》二首，一写"此地分衿"、"无辞一醉"、"伫立"、"征骑骎骎"；一写"离棹逡巡欲动"、"故人相送"、"金船满捧"[③]；一为送行人语气，一为行人语气；一在陆，一在水；一骑马，一乘船。说它们只是韦庄或孙光宪一人所作，就很值得怀疑。《纂异记》所载的《劝君酒》，由王母歌；《奉君酒》，由穆天子歌。二首格调一致，由于有故事记载，我们便知道他们果然出自二人之口了。——这一知识，可以用来帮助对唐代送酒类型的曲子辞进行作者考订。

上述知识，还可以用来指导对具体作品的分析。例如白居易《劝酒》，107字，四段，段各一韵，每段句式不同。由于送酒辞用于催酒，总是受到篇幅的限制，不太可能杂集四个意思凑成百字长篇，因此我

---

① 参见《韩昌黎诗系年集释》贞元十五年。

② 曾昭岷等编《全唐五代词》，中华书局，1999年，页168。

③《全唐五代词》，页634。

们可以判断:这篇作品是酒筵上分用于四次的歌劝之辞,每段均应有同格调的答辞。

此外,上述知识,还可以帮助我们认识唐著辞“依调填辞”的丰富性:所谓“格调”,不仅体现在送酒辞中令辞与答辞的辞式一致上,而且体现在他们的修辞手法的一致上。例如韦庄《上行杯》二首,不仅辞式彼此相同,且逐句均作语气、句法的对应,至二首末三句,竟除去韵脚外,全入复沓之格。这就昭示我们:后世词律的产生,既有音乐上的原因,又有酒令伎艺的原因。在改令中,这一关系就表现得更为明显了。

改令,指改换旧令,另拟新令,是与筵者依次为令主的行令方式。改令的内容若为唱曲、度词,这种令便称“著辞令”。依令而作的歌辞,既是典型意义上的“著辞”,又可称为改令辞。著辞令主要由律令中的文字令演变而成,但在律令、骰盘、抛打三大型式中,都可使用著辞令。

改令著辞,必须遵守双重规定。即在形式(辞式)上和内容(题材范围)上都依照预定令格的要求作辞。例如前引《唐摭言》卷一三所载的白敏中的“改著辞令”和卢发的答令,其中的七言四句的曲调,及调中的“胡”、“卢”、“鱲”韵,是形式上的令格;咏“十姓胡中第六胡”,则是内容上的令格。符合这两个条件的改令辞,最早有以下几首:

回波尔时酒卮,兵儿志在箴规,侍宴既过三爵,喧哗窃恐非宜。(李景伯《回波乐》)[①]

回波尔时栲栳,怕妇也是大好,外边只有裴谈,内里无过李老。(失名《回波乐》)[②]

台中鼠子直须谙,信足跳梁上壁龛。倚翻灯脂污张五,还来啮带报韩三。莫浪语,直王相。大家必若赐金龟,卖却猫儿相报

① 刘悚《隋唐嘉话》,中华书局,1979年,页41。

②《本事诗》,上海古籍出版社,1991年,页25。

赏。(崔日用《乞金鱼词》)[1]

这几首作品都产生在中宗朝。据《隋唐嘉话》,第一首为“景龙中中宗游兴庆池,侍宴者递起歌舞,并唱《下兵词》”,李景伯唱此首。据《本事诗》,次首为中宗内宴时优人所唱;第三首则“因内宴,中宗命群臣撰辞”,崔日用曰云云。前二首齐言,用《回波乐》调;后一首杂言,曲调名不详。它们的共同特点是:一、依照统一的曲调创作,即所谓“递起歌舞”、“命群臣撰辞”。二、有命题,“酒卮”、“栲栳”、“台中鼠子”的咏物特征表明了这一点。——命题、命调,就是这些作品作为改令辞的条件所在。

上述作品都是有本事记载的。中宗时代的《回波乐》辞,另外还有沈佺期、杨廷玉的作品留存至今。把这些作品和它们的本事放在一起比照,很容易判断它们的改令性质,并概括出(一)命调、(二)依格作辞、(三)以调笑语咏物——三个特点。下面几首,虽无本事记载,却同样具备上述特点:

胡马,胡马,远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶,东望西望路迷。迷路,迷路,边草无穷日暮。

边草,边草,边草尽来兵老。山南山北雪晴,千里万里月明。明月,明月,胡笳一声愁绝。

杨柳,杨柳,日暮白沙渡口。船头江水茫茫,商人少妇断肠。肠断,肠断,鹧鸪夜飞失伴。[2]

三首作品同调,分别为韦应物、戴叔伦、王建作。词首皆用叠句呼物名,显然是因命题创作而有的。每首三转韵,后一处并颠倒前韵韵脚

---

① 《本事诗》,页25。

② 三首均见《乐府诗集》卷八二《近代曲辞》,中华书局,1979年,页1156。“胡马”、“杨柳”二首题《宫中调笑》,“边草”一首题《转应词》。“胡马”一首中“跑”原作“咆”,此据他本。

二字而立新韵。这种修辞手法，同音乐无关，应来自改令的令格要求。曲调名一题《调笑令》，一题《三台令》，一题《转应词》，亦暗示了作品的改令性质："转应"应是指"月明"→"明月"、"路迷"→"迷路"这种修辞格，或是指"迷路，迷路，边草无穷日暮"→"边草，边草，边草尽来兵老"这种递转命题的行令方式；"调笑"应是指它的游戏特点；"三台"应是指它的曲调类型——它的主要句式乃六言，是从六言四句的《宫中三台》、《江南三台》等曲调变化而来的。总之，这几首作品，以及韦应物、王建、冯延巳的另外七首《三台令》或《调笑令》，都是改令著辞。

当我们把"转应"猜测为一种递转命题的行令方式的时候，实际上，我们已经作了这样一个推断：韦应物的"胡马"和戴叔伦的"边草"，作于同时同地。这一推断的理由是：这两首改令辞不仅辞式相同，辞中景物的地区特色相同，转韵的方式相同，而且，辞中第二韵的两句分别严格对仗："山南山北雪晴"之于"跑沙跑雪独嘶"，"千里万里月明"之于"东望西望路迷"，不仅修辞的方式相同，语法结构相同，而且句中平仄相同，甚至入声字的位置也相同。韦应物一首以"边草"结，戴叔伦一首以"边草"起，在存在那么许多"相同"的情况下，难云出于偶然。故上述契合，应当视为还令与改令之间的契合。据傅璇琮《唐代诗人丛考》，韦应物、戴叔伦年齿相近，戴仅长韦五岁；贞元元年至二年，他们同在江西任刺史（韦为江州刺史，戴为抚州刺史）[①]，是很有条件相互交往的。贞元且正是《调笑》令初兴的时候。因此，从时间条件的角度看，把"胡马"与"边草"理解为一组改令辞，也有充分的根据。

上述几首作品，还揭示了另一个重要现象：改令辞的辞式，基本上是由音乐（曲调）规定的，但改令的令格要求，亦可造成辞式变化。初盛唐的著辞均以六言体为主，《倾杯曲》、《回波乐》、《三台》皆然，乃因催酒曲源于胡乐，以急三拍为节奏特点（详另文）。但用于调笑的

---

① 傅璇琮《唐代诗人丛考》，中华书局，1981年，页310—311，368—369。

《三台令》,却加入了产生于命题要求和转韵要求的二言句,遂使原来的六言四句体变成杂言八句体。这就证明:在固定曲调之下,改令的令格要求也能决定著辞的辞式。在以下二组改令辞中,同样存在这种情况:

> 措大吃酒点盐,军将吃酒点酱。只见门外著篱,未见眼中安障。(方干改令讥李龙丘)
>
> 措大吃酒点盐,下人吃酒点鲊。只见手臂著襕,未见口唇开袴。(李龙丘还令)
>
> 一盏酒,一捻盐,止见门前悬箔,何处眼上垂帘。(方干改令戏吴杰)
>
> 一盏酒,一脔鲊,止见手臂著襕,何处口唇开袴。(吴杰还令)

这两组改令辞,均以六言为基本句式,显然是受《三台》类型的催酒曲的影响而形成的,故可判为依调填辞的改令著辞。它们的本事,载在《唐摭言》卷一三和《唐语林》卷七①。前例以兔缺嘲对目翳嘲,后例以兔缺嘲对目赤嘲,题材、文字均相近。这会不会是一个故事的两种流传?不无可能。但两组辞的起令句式,分明是不同的;把它们看作两种常见令格的不同实例,似更妥当。也就是说,它们的关系,应是相互影响和相互派生的关系:先有"措大吃酒点盐,军将吃酒点酱"的六言令,后有"一盏酒,一捻盐"的杂言令。两者之间的辞式差别,体现在提出令格的前两句上,因此,是由同一曲调下的令格差别造成的。在齐言《三台》与杂言《三台》之间,我们已经看到了这种关系。

尽管关于改令著辞的事迹记载,到今天已所存无几,但大批改令著辞的存在,却仍旧是事实昭然的。因为一旦认识了改令令格对辞作的影响,便能据作品特征判别它的改令辞身份。敦煌歌辞《苏莫

---

①《唐摭言》,页 148;《唐语林校证》,页 678。

遮》说:“善能歌,打难令。”[①]《维摩诘经讲经文》说:“风前月下缀新诗,水畔花间翻恶令。”[②]酒筵伎艺求难求险,改令令格愈演愈繁,这种趋势,益发使著辞的酒令特征得到了强调。初唐时候的改令著辞,主要特征只是命题和命调。到中唐,便出现了《三台令》的转应格和《宴桃源》的叠句格(“告你,告你”,“无奈,无奈”)。晚唐以降,曲子辞的修辞手法急速演进,种种装饰性的声韵格律蓬勃滋生,多韵、转韵、叠韵、严究字声等等,乃成为此时著辞中的惯常现象。例如《荷叶杯》,既有温庭筠体的仄韵间入平韵格,又有顾夐体的末句叠韵格(“狂摩狂,狂摩狂”,“知摩知,知摩知”)。例如《上行杯》,平韵中间入两种仄韵,后六句竟叶五韵。例如温庭筠《诉衷情》,乃造多韵之极,全辞 33 字,叶韵字达 11 字。例如《酒泉子》,在敦煌辞八句两换韵的基本调式上,演变出了二十多体。例如《南歌子》,温庭筠所作七首,居然连句中平仄也严依一格。——这种情况,不仅在敦煌曲子辞中没有先例,而且在宋代新造词调中一无继响。因此,我们只能在晚唐五代的特殊历史条件中,寻找对这些现象的解释。上述曲调,都是专用于宴乐行令的曲调;上述作品,都具备改令著辞的基本特征;因此我们知道:原来是改令这种唐代酒令伎艺,造成了诗歌格律史上的奇异现象!人们探索多年的词律形成之谜,原来在改令中可以找到一大部分谜底!为了对改令著辞的格律形成获得更全面的掌握,下面两节,我们还将就它的伎艺手段和音乐性格再作补说。

四、著辞格律补说:嘲与改令

改令著辞,接受了唐代两种伎艺的影响:一为嘲,一为改令。从嘲接受了以调笑语咏物的特点,从改令接受了依格作辞的特点。著辞的格律,亦有很大部分来自这两种伎艺。

---

①《敦煌歌辞总编》,页 644。

②《敦煌变文集》,人民文学出版社,1957 年,页 541。

嘲是唐代风俗的一种，《太平广记》有"嘲诮"五卷，记述其事；嘲也是诗歌体裁的一种，《全唐诗》有"谐谑"四卷，载录其辞。《太平广记》"嘲诮"卷中并载有酒筵改令相戏谑的事迹，《全唐诗》"谐谑"卷中亦载《回波乐》等酒筵著辞。嘲与著辞，显然因为它们有相同的游戏性质，而具备彼此相似的形式和内容。

嘲或嘲诮诗的艺术手法有类今天的漫画，大抵用夸张之语描写对象以施行谐谑。对象无非人与物两类。嘲物诗如：

水恶鸟，头如镰杓尾如凿，河里搦鱼无僻错。

酒，头似阿滥馅头。①

竹，风吹青肃肃。凌冬叶不凋，经春子不熟。虚心未能待国士，皮上何须生节目。②

嘲人诗如：

陆余庆，笔头无力嘴头硬。一朝受辞讼，十日判不竟。③

可怜好个刘文树，髭须共颏颐别住。文树面孔不似猢狲，猢狲面孔强似文树。④

以上几例，可见出嘲诮诗的特点是：（一）多以首句骂名；（二）多为应令即兴而作；（三）用隐语，例如以"头似阿滥馅头"暗射酒非醇酒（非鹑头）；（四）用双关，例如以竹讽刺温彦博"虚心未能待国士"。

唐代著辞，亦有以上特点。例如韦应物、戴叔伦、王建等人所作的《三台》、《调笑》，皆以首句点题，见所咏之物；裴諴，温庭筠的《新添声杨柳枝》、《南歌子》，也大量采用了谐音、隐喻、双关手法。由此可

① 此二首见《太平广记》卷二五三《解嘲》、《酒肆》，页1970，1968。

② 见《太平广记》卷二五四《裴略》，页1975。

③《嘲父》，载《全唐诗》卷八六九，页9848。

④《嘲刘文树》，载《全唐诗》卷八六九，页9853。

知，这一类著辞之所以能流行于酒筵，是因为酒筵伎艺已接受了嘲诮之风的影响。

嘲诮诗语出夸诞，辞式也往往参差不齐。尤其命题之作，既然常将所状之物的物名置于首句，便造成三言（或一言）领五言、七言多句的格式的出现和流行。这在后来成为了杂言著辞的一种基本辞式。如：

> 劝君酒，为君悲且吟。自从频见市朝改，无复瑶池宴乐心。
>
> 怨空闺，秋日亦难暮。夫婿断音书，遥天雁云度。

二首均载李玫《纂异记》，前一首云是王母送酒之歌；穆天子答歌一首，亦用此体。后一首云是张生妻侑酒歌；原共六首，杂言三首均用三言领起。[1] 此外，韩愈《莫辞酒》二首、皇甫松《摘得新》二首、韦应物《对芳尊》一首，亦用上述格式。

嘲的另一特点是：它是相互应答、反复竞胜的一种游戏方式。常见的嘲本事，总是关于对嘲的本事。《太平广记》卷二五三至卷二五五，有许多对嘲记载，兹引述几则之梗概如下：

> 隋薛道衡将向佛堂礼拜，至门，堂内僧大引声读《法华经》文作嘲："鸠盘荼鬼，今在门外。"道衡应声还以《法华经》，答云："毗舍阇鬼，乃在其中。"
>
> 唐初梁宝颜黑，赵神德目赤。梁嘲之云："赵神德，天上既无云，闪电何以无准则。"赵答嘲："向者入门来，案后唯见一挺墨。"梁又嘲："官里料朱砂，半眼供一国。"赵又答："磨公小拇指，涂得太社北。"
>
> 唐甘洽与王仙客互以姓相嘲。甘云："王，计尔应姓田，为你面拨獭，抽却你两边。"王答："甘，计你应姓丹，为你头不曲，回脚

---

① 见《太平广记》卷五〇《嵩岳嫁女》篇，页 311；又卷二八二《张生》篇，页 2250。

向上安。"[1]

由上可见:对嘲的特点是依格。第一例同依经文,同作"四四"句式;第二例同嘲面目,同依一韵,同作"五七"句式或"五五"句式;第三例同是姓嘲,同用拆字法,同依"一五五五"句式。这里面,基本的一个要求是对句式的要求。就这一点看,从对嘲到改文字令,进而到改著辞令,其间确实是有一以贯之的发展线索的。

由嘲到令,或由嘲到著辞,只有一步之遥。只要它用于酒筵,便是令,是酒筵伎艺;只要它配入曲调,便是著辞。许多嘲,一举足就跨过了这条界限。《新唐书》卷一一九《武平一传》载:中宗时皇后设宴,命光禄少卿韦婴监酒,"婴滑稽敏给,诏学士嘲之,婴能抗数人"。同书卷一二五《苏瓌传》载:中宗时,大臣拜官,献食天子,苏瓌独不进,"及侍宴,宗晋卿嘲之,帝默然"[2]。这些记载,表明民间酒筵早已有作嘲相娱之风,此时并进入了宫廷。前一段引文接下去说:"酒酣,胡人袜子、何懿等唱《合生》,歌言浅秽。"[3]嘲同歌舞戏弄《合生》既然连用于酒筵,那么,它便是具备了伎艺性质的。从另一方面看,嘲亦可同音乐结合。《太平广记》"嘲诮"卷中"辛亶"条、"朱随侯"条、"姜晦"条,所记都是以歌作嘲。改令著辞中的许多作品,从内容上看,实际上便是嘲。例如现存的几首《回波乐》辞,若略去表示歌唱定格的"回波尔时"四字,便成为:

酒卮。兵儿志在箴规。侍宴既过三爵,喧哗窃恐非宜。
佺期。流向岭外生归。身名已蒙齿录,袍笏未复牙绯。
廷玉。打獠取钱未足。阿姑婆见作天子,旁人不得枨触。

首句二字点题、定韵,继起六言三句,用俗语实行嘲讽,除掉依调不依

---

①《太平广记》,页1970,1973,1988。

②《新唐书》,中华书局点校本,1975年,页4295,4398。

③《新唐书》,页4295。

调外，这些作品就同嘲诮诗没有什么区别了。

总之，唐代著辞和著辞令，实际上是用酒筵歌唱的方式，对民间各种游戏和伎艺的集中。嘲这种伎艺，不仅为酒筵著辞提供了谐谑风格，而且为它提供了种种表现手法，从而影响了著辞格律的形成。首句用短句命题，令答二首同一主题、同依一韵、同一辞式、同一修辞手段——这些令辞格式，都可以在嘲中找到渊源。

关于改令，前面已从著辞的角度述及，兹就著辞令格律与整个改令伎艺的关系再作一些讨论。

改令是一种自由拟令。举凡在一定组织之外，即兴设置的酒令，都属改令。除掉著辞令外，它还有舞令、手势令、诗令、博物令等众多的形式。例如元稹《夜饮》云"闲征药草名"[①]，即说的是一种博物令。又《云溪友议》卷下载："对酒征古今，及诗语，韦叟吟曰：'长安轻薄儿，白马黄金羁'……李生还令云：'昨日美少年，今日成老丑。'"[②]——则说的是一种诗令。在种种改令游戏中，以文字应答形式的酒令，应用最为普遍。著辞令只是文字令中的一支，因而是在文字令的氛围中发展演变的。

现在可见的唐代文字令，都有相当难度，如佚名《玉泉子》所记：

> （郑）光在河中日，遇国忌行香，便与判官及屈客寺中宴饮征令。时薛起居保逊为客在坐。光把酒曰："某改令：身上取一果子名：朧脐。"他人皆尽思不得。至薛乃还令曰："脚杏。"满座皆大笑。[③]

改令的令格限制，总是双重的。此例的令格是：须是人体器官名，又须是水果名。改令著辞命题、命调的格律特征，与此同出一辙。此外

---

①《元稹集》，页 161。

②《云溪友议》，古典文学出版社，1958 年，页 62。

③《玉泉子》，上海古籍出版社，1958 年，页 30。又《笔记小说大观》，第 1 册，页 171 下。

如《旧五代史·李景传》引《五代史补》所载:"雪下纷纷,便是白起";"著屐过街,必须雍齿";"明朝日出,争奈萧何"①。——白起、雍齿(用齿)、萧何(消何)既状雪中情景,又是古人姓名。"遥望渔舟,不阔尺八";"凭栏一吐,已觉空喉"②。——尺八、空喉(箜篌)既是眼前事,又是乐器名。这几种改令格很险,限制很严,他们反映了当时改令游戏求难求险的普遍风气。郑光"宴饮征令",是这种风气的一个证明;而改令著辞中"打难令"、"水畔花间翻恶令"的现象,也是这种风气的表现。

改文字令的难度追求,很大程度表现在对修辞格的讲究上。《唐摭言》记有沈亚之与"小辈"的一次行令。改令为书语、俗语各两句:"伐木丁丁,鸟鸣嘤嘤,东行西行,遇饭遇羹。"③前二句为书语,后二句为俗语,这是内容方面的令格;每句四言,叶一韵,这是形式方面的令格。在此之外,前二句中又均有叠字,后二句中又均有重字,这就在一般的令格要求外,加上了修辞的要求。这种改令,就不仅有双重令格,而有三重、四重的令格。沈亚之的还令,严格说并不完全符合标准:"如切如磋,如琢如磨;欺客打妇,不当喽啰。"但前二句毕竟合了重字格,也就算通过了。

修辞格的一个重要方面,是对音韵的要求。这大概起因于绕口令。前引贺若弼所造急口令云"鸾老头脑好,好头脑鸾老"④,即字字韵,又多同声。《全唐诗》卷八七九记令狐楚、顾非熊改一字令,改令、还令分别为:"水里取一鼍,岸上取一驼,将者驼,来驮者鼍,是为驼驮鼍。""屋里取一鸽,水里取一蛤,将者鸽,来合者蛤,是谓鸽合蛤"⑤。其难度,便在同音字的选用上。这一组改令,每辞 22 字,有 8 字同音。后来的改令,即使不是绕口令,一般也有对用韵的要求。例如高

① 三句均出《旧五代史》,中华书局点校本,1976 年,页 1789。

②《唐摭言》卷一〇,页 111,又《全唐诗》,页 9952。

③《唐摭言》卷一三,页 148。

④《玄怪录》卷二,页 58。

⑤《全唐诗》,页 9951。

崇文、薛涛的改一字令，令格为“须得一字象形，又须逐韵”[1]。又如王锴与冯涓改令，令格为“一字三呼，两物相似”，令云：“乐、乐、乐，冷陶似饽饦”；“己、已、巳，驴粪似马屎”[2]。除两物相似的内容格、一字三呼的形式格外，每令八字中有四韵字，也是成功地完成了改令与还令的一个重要表现。从这几个例子可以知道：改令著辞讲究错韵、转韵等音韵修辞手段，并不是孤立的现象，它是整个改令令格发展演变的一个结果。

以上例证，有二例属于改一字令。其特点是句式不变，但改一韵字。高、薛二人所作令辞分别是：“口，有似没量斗”；“川，有似三条椽”。变化仅在韵字上。韦庄送酒辞（亦可称改令辞）《上行杯》二首，末三句分别是“须劝，珍重意，莫辞满”和“须愧，珍重意，莫辞醉”。这正是应用了改一字令手法的一例。

从改令到著辞，转变条件是令格同音乐相结合。改著辞令的实例，明显表明了这种关系。此外还有几首改令辞，从另一侧面说明：改令令格同音乐的结合，是有它的必然性的：

> □□□□宣，美人秋水似天仙。红娘子本住□□，蝶儿终日绕花间。举头聚落秋□□，悔上采莲船。杨柳枝柔，堕落西番。
>
> ……羊子遍野巫山，醉胡子楼头饮宴，醉思乡千日醺醺，下水船盏酌十分，令筹更打江神。

原辞载敦煌写本斯 5643 和伯 3911，此用半塘师校本[3]。二辞中至少包含了如下曲名：《天仙子》、《红娘子》、《玉蝴蝶》、《绕花间》、《采莲》、《杨柳枝》、《落西番》（或《定西番》）、《黄羊儿》、《巫山》、《醉胡子》、《醉思乡》、《下水船》、《江神子》。因此，它们是以嵌曲名为令

---

① 载《类说》卷一二、《古今事文类聚》续集卷一五、《天中记》卷二〇、《山堂肆考》卷一九二。参见张篷舟《薛涛诗笺》，人民文学出版社，1983 年，页 106。

② 何光远《鉴诫录》卷四《轻薄鉴》，《学津讨原》本，第 13 册，页 115 下。

③《敦煌歌辞总编》，页 506—507。

格的改令辞。它们代表了这样一种倾向：一旦改令进入酒筵，就力图把酒筵活动的内容镕铸入令。于是"尺八"、"箜篌"、"盏酌十分"、"令筹更打"以及大量曲调名便成为改令的素材。如果这种"镕铸"发生在形式方面，曲调本身成为改令的形式令格，那么，改著辞令就应运而生了。

在前面，我们曾根据改令著辞的形式特征，认为改令令格造成了中唐至五代的曲子辞格律的装饰化和游戏化。实际上，上述对改令令格伎艺特征的分析，亦是很有力的旁证。此外还有一些例证是：中唐至五代，著辞令非常盛行。花蕊夫人《宫词》说："新翻酒令著词章，侍宴初开意却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍抄将。"[①]这说明：著辞令常常是一次宴会的主要节目。曲调令格预先颁布，与筵者得以有一个较充分的写作时间，这无疑是为适应格律精巧的著辞创作而设置的制度。尽管如此，与筵者还得"忙"，得花相当时间进行创作，因此，这种创作就不是一般的曲子辞创作。从所谓"传赐本"和"遍抄将"看，令格似是以歌辞范例的形式公布的，因此，它必然包括曲调以外的第三重令格。杜牧《后池泛舟送王十秀才》说"问拍拟新令"[②]；贾竦《春池泛舟联句》说"杯停新令举，诗动彩笺忙"[③]。——这恰可看作花蕊诗句的注脚，说明著辞创作的过程是：依据曲拍拟订令格，依据令格写作著辞，然后才进入著辞的演唱。

以上情况反映了令格的一个特质：它是联系曲调与歌辞的过渡形式，有其独立性，已经兼有改令规范和依调著辞规范两方面的属性。或者说："曲拍"代表了音乐的令格；"问拍拟新令"，则在音乐的令格之外，加上了修辞的令格。如果说，温庭筠、裴諴的《杨柳枝》，都依一调，都用双关，都咏艳情，而分别以琵琶、莲子、桃核、骰子等等为题面，是既讲求曲调规定又讲求主题、题材、创作手法规定的令格代表(《云溪友议》说当时饮筵竞唱温、裴《杨柳枝》而打

① 《全唐诗》，页 8979。

② 《樊川诗集注》，页 345。

③ 《全唐诗》，页 8893。

令，我理解为当时饮筵竞以温、裴词为改令令格而行著辞令）；那么，在与此相同的要求下，变六言四句体为“二二六六六二二六”体的《三台令》、《调笑令》、《转应词》，以及温庭筠的《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》，便是既讲求曲调格又讲求修辞格的令格的代表。例如《酒泉子》的二十多体，实际上便是由于在一种曲调令格之下设置多种修辞令格造成的。因此，这些曲调的格调，不仅反映了唐代文人曲子辞在格律方面的尝试，不仅代表了在著辞影响下曲子辞发展的一个阶段的特色，而且，它们本身就是一批改令令格的遗存。

五、著辞曲的特征

唐著辞曲调，可考者在五十曲以上，很大一部分来源于流行曲，其中二十种，出自盛唐教坊曲。若把这些曲调与其他教坊曲作一对照，那么可知它的特点是：（一）合舞，（二）富游戏性，（三）有喧腾急促的音乐风格。

常用于酒筵歌唱的著辞曲，一般均有舞曲渊源。例如《山鹧鸪》，原出民间，有舞踏[①]。中唐用于酒筵，亦配舞。元、白诗云“舞态翻鸲鹆，歌词咽《鹧鸪》”，“酩酊歌《鹧鸪》，颠狂舞鸲鹆”[②]，可证。例如《南歌子》，原即教坊舞曲，敦煌写卷中有数种舞谱存世。例如杨云卿醉后善歌的《扫市词》[③]，其始即名《扫市舞》，载在《教坊记》。例如裴諴、温庭筠时代用于打令的《杨柳枝》，在中唐原作健舞曲流行，见薛能《柳枝词序》。以上几曲均为教坊曲，教坊以外的送酒曲亦如此。例

① 顾况《听山鹧鸪》诗，载《全唐诗》，页2959。

②《酬乐天东南行诗一百韵》，《元稹集》，页136；《和梦游春诗一百韵》，《白居易集》，页293。

③ 白居易《哭师皋》诗云：“何日重闻扫市歌？谁家收得琵琶妓？”注：“师皋醉后善歌《扫市词》，又有小妓工琵琶，不知今落何处。”《白居易集》，页687。

如隋曲《昔昔盐》,盛唐为舞曲[①],贞元间华奴多唱此送酒。元稹《答姨兄胡灵之见寄五十韵》诗有"传盏加分数,横波掷目成,华奴歌《淅淅》,媚子舞卿卿"句。据此,亦配有舞容。元稹又有《追昔游》诗云:"醉摘樱桃投小玉,懒梳丛鬓舞《曹婆》。"[②]《曹婆》起始较早,日本《续教训钞》判为"古乐"(日本习惯:"古乐"指唐以前之乐),从元稹诗看,亦是酒筵小舞。此外联系到抛打曲均配舞的特点,我们可以说:著辞音乐,总是歌舞并用的音乐;著辞曲调,总是适合舞蹈表演的乐曲。

用于抛打的著辞曲,则不仅合舞,亦在风格上有谐谑的特点。白居易诗说"新声打《义扬》","打嫌《调笑》易"[③]。《义扬》即出于歌舞戏,因为它描写了义阳公主被宪宗幽禁时的"游处离异之状",而致"往往歌于饮席"[④]。《调笑》是曲调名,或者更准确地说,是乐曲类名,概括了具有"调笑"特色的一类曲子;它的谐谑特点由调名可见。至于《舞引》、《红娘》,元稹诗则有云:"《红娘》留醉打","《舞引》《红娘》乱打人"[⑤]。"醉打"、"乱打",把这几支曲子的游戏特色揭露得非常充分。

著辞曲的另一特点,在于它们所具备的明快急促的节奏。这同它们非舞即谑的特点是一致的。舞曲同歌曲的一个重要区别,乃在舞曲的节拍迅急。这可以从"促舞递繁吹","腰凝舞拍密","急挥舞破催飞燕,慢逐歌词弄小娘"等诗句[⑥]中见出。凡破曲、急曲,大体上皆是舞曲。有了舞蹈的加入,器乐曲和歌曲才能变成大曲;因为舞曲

---

① 《古乐苑》卷四〇《昔昔盐》题注:"《乐苑》曰:《昔昔盐》,羽调曲,唐亦为舞曲。"

② 《元稹集》,页 97。

③ 《白居易集》,页 1508。

④ 《旧唐书》卷一四二,中华书局点校本,1975 年,页 3878。

⑤ 《痁卧闻幕中诸公征乐会饮因有戏呈三十韵》、《狂醉》,各见《元稹集》,页 130,186。

⑥ 见元稹《元和五年予官不了罚俸西归三月六日至陕府与吴十一兄端公崔二十二院长思怆曩游因投五十韵》,《元稹集》页 59;白居易《六年春赠分司东都诸公》,《白居易集》,页 474;又元稹《筝》,《元稹集》,页 688。

加入了特别急促的节奏，势必造成新的结构。由于这个原因，一些特别流行的著辞曲，总是有同调名的大曲；而这些曲调，又总是作为大曲的舞曲摘遍曲流行的。这一类著辞曲的代表，当推《回波乐》、《三台》、《倾杯乐》三曲。

《回波乐》，教坊舞曲，大曲。又名"下兵辞"。商调曲。其始为舞踏，见《北史》卷四八《尔朱荣传》。中宗朝群臣侍宴，所歌《回波乐》均有舞。其辞六言四句，以"回波尔时"起句，成定格。后世的改著辞令，盖源于此。《羯鼓录》载其曲名，属太簇商。既合舞乐，其风格可知。据日本《教训钞》记载，它的主干部分为"破"，四帖（叠），各八拍；另有"序"一帖，四拍。流行的小舞舞曲《回波乐》，实即破曲《回波乐》。

《倾杯乐》，教坊曲。隋时俗乐歌曲，六言体。唐贞观中，乐工裴神符奏入瑟琶，属中吕商[①]。高宗时以六言形式流传民间，见许敬宗《上恩光曲歌辞启》。盛唐时用于舞马伴奏，合鼓乐，其节繁急，常以数十遍联奏，见张说《舞马辞》与敬括《季秋朝宴观内人马伎赋》。日本《教训钞》所记《倾杯乐》为中曲，破二帖，急三帖，帖各十六拍。日本《歌舞品目》卷五云："以破为中曲，以急为小曲。"唐代酒筵上流行的《倾杯乐》，当是急曲。

《三台》，教坊曲。据《刘宾客嘉话录》，原为北齐宫人送酒曲。因"作乐时部首拍版三声"得名[②]。其节奏为"急三拍"，用此类节奏的乐曲，多以"三台"为名。例如《突厥三台》、《宫中三台》、《江南三台》、《上皇三台》、《西河师子三台舞》、《怨陵三台》、《庶人三台》、《皇帝三台》等。各种《三台》，传辞大抵六言体。《三台》大曲一名《三台盐》。据日本《教训钞》，有破二帖、急三帖，每帖十六拍，舞人二，体制同《倾杯乐》。《急三台》，应即《三台盐》的急遍部分。唐李匡文《资暇录》

---

① 《唐会要》卷三三，《丛书集成》第 818 册，页 610，617。

② 方以智《通雅》卷二八："《三台》者，作乐时部首拍版三声，然后管色振作。"《方以智全书》第 1 册，上海古籍出版社，1988 年，页 898。

云:“今之嗺酒三十拍促曲,名《三台》。”[1]宋张表臣《珊瑚钩诗话》云:“乐部有促拍催酒,谓之《三台》。”[2]又孙棨《北里志》记胡证在酒席上谓众人曰:“鄙夫请非次改令:凡三钟引满,一遍《三台》,酒须尽。”[3]可见《三台》是最常用的送酒曲,它的特点,是有特别急促的曲拍。

《回波》、《倾杯》、《三台》三曲,之所以成为最常见的送酒曲和著辞曲,并非出于偶然。它们喧腾急促的风格是共同的。皇甫松《醉乡日月》“觥录事”条云:“有犯者,辄投其旂于前曰:某犯觥令。……律录事顾伶曰:命曲破送之。”[4]这里表明了短小急促的曲破同送酒的必然关系。从这一点说:《回》、《倾》、《三》三曲,代表了全部著辞曲的音乐特色。

此三曲并且有共同的乐制、辞式和来源。它们都起于北朝俗乐,是第一批华夷融合的乐曲的实例;它们都在酒筵风俗背景上产生;而且,三曲都采用了六言句式。因此,在乐制、音乐风格、辞式和来源诸方面,它们足以提供关于著辞曲特征的规律性的认识。这是很容易找到旁证的。例如《金刚舞》和《狮子舞》,隋末就曾用于民间饮宴[5],传至日本,用笛与大鼓、钲鼓伴奏,有序、有破、有急[6]。例如《轮台》,“大唐乐也,酒醉作之”[7],其始出于边地“共酌葡萄美酒,相抱聚蹈轮台”的风俗[8]。例如《醉公子》,亦出胡地,“胡人子息年长始别家之时,奏此曲饮酒”[9]。例如《柘枝》,来自南诏[10],中唐用于抛打令中击鼓传

---

① 《说郛三种》本,第3册,页691上。“嗺”字原为“片”旁,字下有注,云此字“合作‘啐’。啐,驰送酒声……促乐是也。”又《通雅》卷二八记李涪《刊误》语同,《方以智全书》本,页897。

② 《历代诗话》本,中华书局,1981年,页461。

③ 《北里志》,古典文学出版社,1957年,页40。

④ 《说郛三种》本,页4322上;《醉乡日月辑校疏证》,页37。

⑤ 《朝野佥载》补辑,中华书局,1979年,页175。

⑥ 《教训钞》卷四。

⑦ 日本《音乐根源钞》。

⑧ 《大日本史·礼乐志》。

⑨ 《音乐根源钞》。

⑩ 参见杨宪益《柘枝舞的来源》,载《译余偶拾》,三联书店,1983年,页16—25。

球时的舞蹈伴奏[①]。例如《抛球乐》,来自打马球或蹴球游戏,源于波斯[②],中唐起用为舞球闪盏时的伴奏曲和著辞曲。例如《望远行》、《上行杯》、《离别难》,存辞皆以离筵、远别为内容,又载在《教坊记》,因知产于盛唐进士试后的曲江宴饮(参下节),晚唐饮席之间,多用为打令曲[③]。……

综上可知:唐著辞曲同它所属的隋唐曲子一样,在民间有源远流长的发展。它的音乐风格,由于西域乐舞的输入而得以形成。同一般曲子相比,它具有更多的胡乐渊源,同时也更多地产自民间酒筵风俗。因此,它的俗乐特点和新音乐的特点更加显著。它的游戏性质,使它具有音乐素材的纯艺术性,较少受到雅俗、华夷等等级观念的束缚。它之所以能同抛、挼、打、送等丰富的表演动作相配合,之所以能经过加工、改进,滋生复杂的改令令格,之所以能代表全部俗乐,引起文人曲子辞创作的热潮,这都不是偶然的。

六、著辞产生和发展的历史条件

广义地说,凡酒筵上的即兴演唱辞,无论是否采用流行曲调,都可称为著辞。但大量唐著辞的实例却昭示我们:用于送酒的著辞,既然有相互唱酬的关系,则必然使用统一的曲调;用于抛打歌舞的著辞,既然配合既定的声容,则须依调填辞;作为酒令之一种的著辞令,既然具备改令的性质,则须遵循具体的曲调规则。无论是在哪一种情况下产生的著辞,其实质都是曲子辞。曲子辞是隋唐燕乐的独特产物,因此,也只在隋唐五代,才有著辞。

有一些具体曲子的产生,稍早于隋唐燕乐的成立。但曲子的大

① 《想东游五十韵》云:"《柘枝》随画鼓,《调笑》从香毬。"《白居易集》,页 607。

② 参见向达《唐代长安与西域文明》,三联书店,1957 年,页 80—88。

③ 《唐语林》卷七:"唐末,饮席之间多以《上行杯》、《望远行》拽盏为主,《下次据》副之。"《唐语林校证》,页 681。

规模出现及其流行，却仍可视作著辞产生的第一个条件。常用的著辞曲调，都是流行曲子之调。无论《回波乐》也好，《倾杯乐》和《三台》也好，都是在隋唐燕乐揭开一个新的历史局面的情况下，广被歌辞而获得传唱的。方干《江南闻新曲》诗云："席上新声花下杯，一声声被拍声催。"[①]元稹《三月三十日程氏馆饯杜十四归京》诗云："拍逐飞觥绝，香随舞袖来。"[②]杜牧《后池泛舟送王十秀才》诗云："问拍拟新令，怜香占彩球。"[③]——这些新的节奏（"拍"）观念，正是隋唐燕乐给予曲子的显著特征。著辞的依调填辞，也以曲子的规范化作为基础。

作为一种特殊的曲子辞，著辞也有它的特殊的历史条件，这就是我们在前面所讲的歌舞同酒令伎艺相结合。一方面，酒筵歌舞由妓女的职责和专长而成为群众的普遍技能；另一方面，酒令伎艺由有言语无歌唱、有手势无舞蹈发展为歌舞游戏。这是著辞产生和发展的第二个条件。换言之，隋唐燕乐的兴起，导致了著辞的产生；曲子歌舞同酒令伎艺相结合，导致了著辞的繁盛，使著辞获得了自己的典型形式。

《唐语林》卷八这样叙述了酒令伎艺的历史发展：

> 壁州刺史邓宏庆，饮酒至（置）"平"、"索"、"看"、"精"四字。酒令之设，本骰子、"卷白波"律令。自后闻（间）以《鞍马》、《香球》或《调笑》抛打时上酒，〔有〕"招"、"摇"之号。其后"平"、"索"、"看"、"精"四字与律令全废，多以"瞻相"、"下次据"上酒，绝人罕通者。"下次掘（据）"一曲子打三曲子，此出于军中邠善师酒令，闻于世。[④]

原文颇不易通读，今依文意作了拟校。"卷白波"意同"飞觞"，"言其

① 《全唐诗》，页 7501。
② 《元稹集》，页 316。
③ 《樊川诗集注》，页 345。
④ 《唐语林校证》，页 742。

饮酒之快"[1],乃律令的一种。"招"、"摇"为抛打舞势语汇,《全唐诗》卷八七九载《打令口号》云:"送摇招由,三方一圆,分成四片,送在摇前。"[2]朱熹《语类》卷九二解释说:"唐人俗舞谓之'打令'。其状有四:曰招,曰摇,曰送,其一记不得。盖招则邀之之意,摇则摇手呼唤之意,送者送酒之意。"[3]"下次据"为酒令名,《醉乡日月》第十四门即"下次据令"。敦煌伯3501号舞谱云:"《遐方远》……打间拍子送。""《南乡子》……打《浣溪沙》紧慢段送。""《凤归云》……打段前一拍送,破曲子。"这里说的就是下次据令舞的几种"打送"的方法:或在本调的常规拍式中增加送拍,或按另一曲调的拍式结构打送拍,由此造成"一曲子打三曲子"的令格变化;亦即通过打送方式的变化,使同一支舞曲成为旋律相同但节奏不同的三支舞曲。邓宏庆为高宗时人,见《国史补》卷下。《国史补》又云:"令至李稍云而大备。"[4]据《太平广记》卷二七九"李捎云"条,李稍云乃盛唐人。又《唐语林》卷七云:"唐末饮席之间,多以《上行杯》、《望远行》拽盏为主,《下次据》副之。"[5]——依据上述,我们可以得知唐代酒令伎艺的大体演进过程,有以下四个阶段:

(一)继承前代骰子令、"卷白波"律令的阶段;

(二)高宗间,增加"四字令"的阶段;

(三)从盛唐李稍云开始,律令、骰盘、抛打三大酒令形式成熟的阶段;

(四)晚唐律令废止,"下次据"一类歌舞令盛行,出现"一曲子打三曲子"的新形式的阶段。

---

① 《靖康缃素杂记》卷三"白波"条,上海古籍出版社,1986年,页26。

② 《全唐诗》,页9951。

③ 《朱子语类》,中华书局,1986年,第6册,页2343。

④ 《唐国史补》,上海古籍出版社,1979年,页61。

⑤ 《唐语林校证》,页681。

很明显，唐代酒令的发展，是以歌舞化为趋势的，这同本文第二节所述正相吻合。

"四字令"的内容如何？因缺少资料，无法详考。前面曾根据敦煌《高兴歌》，把它判属律令。冒广生《疚斋词论》则说："约，束也。谓舞者以手自束其腰也。《洛神赋》：'腰如约素。'约、索声近，素、索形近，疑即邓宏庆'平、索、看、精'之'索'字。乐府羽调曲有丁六娘《十索》本此。"[①]这一解释不尽妥当，丁六娘《十索》，按辞中文意，"索"皆义为索取。但这里把"四字令"猜测为一种手势令，却是可以参考的。如此，则酒令伎艺同歌舞相结合的趋势，在初唐就有两方面的表现：一方面是酒筵歌舞游戏化，如《游仙窟》中的"舞著辞"、中宗朝的舞《回波乐》；另一方面是酒令动作化，如手势令的盛行。

在唐代酒令史上，抛打令的出现是一个划时代的事件。抛打令盛行于中晚唐，然而根据李肇《国史补》，它在盛唐就已成型了：

> 古之饮酒，有杯盘狼籍、扬觯绝缨之说，甚则甚矣，然未有言其法者。国朝麟德中，璧州刺史邓宏庆始创"平""索""看""精"四字。令至李稍云而大备，自上及下，以为宜然。大抵有律令，有头盘，有抛打。盖工于举场，而盛于使幕。衣冠有男女杂履舄者，长幼同灯烛者；外府则立将校而坐妇人：其弊如此。[②]

李肇在元和间做过中书舍人[③]，《国史补》大都根据亲自见闻写成。这段话不仅指出了盛唐是酒令（包括抛打令）获得全面整理的时代，并且指出了酒令兴盛的背景。"工于举场"，"盛于使幕"，"衣冠有男女杂履舄者"，"外府则立将校而坐妇人"——这是关于唐著辞历史条件的几条极重要的提示。它说明：唐著辞的兴盛所依靠的酒令歌舞化，

① 《疚斋词论》附录《敦煌舞谱释词》，原载《同声》月刊第 2 卷第 7 号；又载《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社，1992 年，页 311。

② 《唐国史补》卷下，页 61。

③ 据《唐摭言》卷一"述进士下篇"，页 3—4。

是赖民间(唐人俗以"宫廷"、"民间"对举)公私妓女的活跃而实现的;而"举场"和"使幕",则是她们首先介入酒令伎艺的场所。

所谓"举场",是进士都会的俗称[①]。进士"科举之盛,肇于高宗之时,成于玄宗之代,而极于德宗之世"[②],是为现在的研究者普遍接受的看法。所谓"盛",同进士科加试诗赋有关。这一制度,就是在永隆二年正式提出,并在天宝末成为定制的[③]。"举场"艺术的发生发展,大致与上述过程同步。

进士的"举场",有多种途径可同妓女发生联系。其中之一便是各类宴会。唐代进士一般在正月考试,二月放榜,因而例有聚集参谒有司的宴会,有春节宴会,有放榜后的曲江游宴[④]。曲江游宴又称"关宴","此最大宴,亦谓之'离筵'"[⑤]。它的隆盛,见诸多种记载和描写。晚唐时候的通例是:放榜之后,状元与同年期集,立一人为录事("旧例率以状元为录事"),其余进士主宴、主酒、主乐、主茶,并有一人主饮妓,遂连日宴。"逼曲江大会,则先牒教坊请奏,上御紫云楼,垂帘观焉。时或拟作乐,则为之移日。"[⑥]但这不过是盛唐的遗风。《唐语林》卷五说:"天宝中,天下无事,选六宫风流艳态者,名花鸟使,主饮宴。"[⑦]在盛唐宫中已有这一类饮宴。而《太平广记》卷二七九引《广异记》,则记载了盛唐文人的一次曲江宴乐:

> 陇西李稍云,范阳卢若虚女婿也。性诞率轻肆,好纵酒聚饮。……明年上巳,与李蒙、裴士南、梁褒等十余人,泛舟曲江中,盛选长安名倡,大纵歌妓。酒正酣,舟覆,尽皆溺死。[⑧]

① 据《唐摭言》卷一"述进士下篇",页3—4。

② 陈寅恪语,见《元白诗笺证稿》,上海古籍出版社,1978年,页2。

③ 参见《陔余丛考》卷二八"进士"、《登科记考》"永隆二年"。

④ 参见《唐摭言》卷三所载会昌三年中书请停进士宴乐奏文,页29。

⑤《唐摭言》卷三,页28。

⑥ 同上,页24—25。

⑦《唐语林校证》,页487。

⑧《太平广记》,页2218—2219。

李稍云、裴士南、梁褒为何年进士，无考。李蒙于开元元年博学宏词科及第，则见于《登科记考》卷五。《全唐文》卷三六一又说李蒙是开元五年进士。《太平广记》卷一六三引《独异志》同，并谓此年及第进士三十人，泛舟曲江，与声妓篙工尽皆溺死。尽皆溺死之说未必可靠（见《登科记考》卷五按语），进士三十人之数亦与《通考·选举考》所云“二十五人”不合，但进士与名妓在曲江游宴中的密切交往，却是事实昭然的。值得注意的是：以发明酒令闻世的李稍云，亦是这一活动中的重要人物。《唐摭言》卷三说：“曲江游赏，虽云自神龙以来，然盛于开元之末。”[①]从这里，我们能够看到“令至李稍云而大备”的历史背景。

盛唐文人的另一个活动场所是“使幕”。进士不第走河朔，乃是一代风气；“新及第人，例就辟外幕”[②]，亦为一时制度。从军入幕提供了士人的进身之路。如封常清、岑参均曾由节度使僚属升任节度副使。立功边塞，亦成为当时很大一部分文人的理想。崔颢、王维、张谓、李颀、王昌龄、祖咏、李白、王翰、王之涣这些盛唐诗人，均有过从军入幕或游历边塞的经历。

使幕并且是歌舞音乐的繁荣之地。唐代大曲，相当一部分就出自边地节度使的进呈节目。其较著者，有开元六年陇右节度使郭知运所进《凉州》，开元中西凉府节度使杨敬述所进《霓裳》，天宝间西凉节度使盖嘉运所进《伊州》、《渭州》，贞元间剑南西川节度使韦皋所进《南诏奉圣乐》、河东节度使马燧所进《定难曲》、昭义军节度使王虔休所进《继天诞圣乐》。这都是各地节度使掌握了一大批乐工歌妓的证明。岑参所作诗篇，则对幕府生活中的宴乐作了大量描写。例如《玉门关盖将军歌》在叙述了一对美人演出《凤将雏》戏以后说：

野草绣窠紫罗襦，红牙镂马对樗蒲。玉盘纤手撒作卢，众中

① 《唐摭言》，页29。

② 胡震亨《唐音癸签》卷二七，上海古籍出版社，1981年，页285。

夸道不曾输。……醉争酒盏相喧呼，忽忆咸阳旧酒徒。[①]

在这里，妓舞同酒戏的结合，樗蒲同狂饮的结合（骰盘令就是这样产生的），男女相杂的娱乐，醉争酒盏的喧呼，已经同元、白诗中所描写的饮筵没有二致了。

唐代妓女的一项专门名称——“营妓”，也是使幕宴乐的产物。营妓，即配属乐营之妓。如《金华子杂编》卷上记载的朱娘，就是常州郡守的“营妓”；又《北里志》说东川节度使杨汝士为子知温及第开宴，就动用了所辖“营妓”。据现有资料看，“营妓”一名主要流行于中、晚唐，但它的制度，却是可以追溯到盛唐的。故司空图《歌》说：“处处亭台只坏墙，军营人学内人妆。太平故事因君唱，马上曾听隔教坊。”[②]——这一事实进一步证明：在“使幕”宴乐中，产生了文人、将士和妓女的密切联系。同盛唐“举场”一样，它是酒筵歌舞和酒令伎艺赖以发达的又一渊薮。

如果说，进士制度的崇重，节度使的独立，以及在此基础上产生的宴乐之风的兴盛，都成于玄宗之世，并构成三种酒令大备的背景，那么，自天宝末年起，这种风气便逐步席卷了社会各阶层。以酒筵为媒介，歌舞伎艺蓬勃发展，遂成为中、晚唐文化的一大特点：

前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。（《旧唐书·穆宗纪》）

长安风俗，自贞元侈于游宴。（《国史补》卷下）

自大中皇帝好儒术，特重科第……故进士自此尤盛，旷古无俦。然率多膏粱子弟，平进岁不及三数人，由是仆马豪华，宴游

① 刘开扬《岑参诗编年笺注》，巴蜀书社，1995年，页376。

② 《文苑英华》卷二一三，中华书局影印本，1966年，页1058下。

崇侈。(《北里志序》)[①]

同“宴游崇侈”、“风俗奢靡”相联系的一个现象,是专门的“饮妓”、“酒妓”的产生。关于“饮妓”、“酒妓”的记载,也大量见于反映代宗以至僖宗的一百多年事迹的文献中。如:

德宗建中年间,浙西“郡有酒妓,善歌,色亦媚妙”,戎昱情属甚厚,有著辞赠唱[②]。

德宗贞元年间,白居易、元稹同居长安。白居易追记此时生活云:“《师子》寻前曲,声儿出内坊。”“选胜移银烛,邀欢举玉觞”。“旧曲翻《调笑》,新声打《义扬》。名情推阿软,巧语许秋娘”[③]。

宪宗元和初,元稹、白居易结交“江陵酒妓”杨琼[④]。

宪宗元和十一年左右,张祜作《陪范宣城北楼夜宴》[⑤],云:“华轩敞碧流,官妓拥诸侯。”“亚身摧蜡烛,斜眼送香球,何处偏堪恨,千回下客筹。”这是官妓表演抛打令的一例。

文宗大和七年,杜牧罢宣州幕,经陕,有诗嘲酒纠肥硕而词謇者[⑥]。

会昌年间,武宗常往教坊作乐,“谐谑如民间宴席”,又“诏扬州监军取解酒令妓女十人进入”[⑦]。

会昌年间,张又新属情广陵“酒妓”,有著辞赠唱[⑧]。

宣宗大中初,温庭筠应进士试,因“士行尘杂,不修边幅,能逐弦

---

① 《旧唐书》,页485—486。《唐国史补》,页60。《北里志》,页22。

② 《本事诗》,页9。

③ 白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游》诗,《白居易集》,页1508。

④ 元稹《和乐天〈示杨琼〉》诗,《才调集》卷五,傅璇琮《唐人选唐诗新编》本,陕西人民教育出版社,1996年,页813。参见周相录《元稹年谱新编》,上海古籍出版社,2004年,页131—132。

⑤ 谭优学《唐诗人行年考》,四川人民出版社,1981年,页250。

⑥ 《云溪友议》卷中,页46;缪钺《杜牧传》,百花文艺出版社,1999年。

⑦ 《唐语林校证》卷三,页209。

⑧ 《本事诗》,页12。

吹之音，为侧艳之词"，累年不第。温与裴諴"好作歌曲"，"饮席多是其词"[①]。

这一类记载很多。《云溪友议》另记有李宣古作诗嘲沣州宴"酒纠崔云娘"事[②]；《北梦琐言》记有剑南西川节度使路岩日以"官妓行云等十人侍宴"，有《感恩多》词"播于倡楼"事[③]。元、白诗中，咏家妓家筵的篇章不计其数，而白居易《代诸妓赠送周通判》、《湖上醉中代诸妓寄严郎中》、《九日代罗樊二妓招舒著作》、《忆旧游》、《醉戏诸妓》、《忆杭州梅花因叙旧游》、《宴后题府中水堂》等诗，则全是为官妓所作的。其中提到的官妓名，如玲珑、谢好、陈宠、沈平、李娟、张态、杨琼等，达二十名。杜牧《张好好诗》中的张好好，罗虬《比红儿诗》中的杜红儿，亦分别是江西官妓和雕阳官妓。这种以"饮妓"、"酒妓"为名的妓女，不再是单纯的歌舞表演者，而主要是酒令游戏的组织者。皇甫松作于中唐时候的《醉乡日月》，孙棨作于晚唐中和四年的《北里志》，一方面是对中晚唐酒令伎艺的总结，另一方面也是饮妓作为一个专门阶层出现在唐代社会中的标志。《醉乡日月》论酒筵不欢之候，有"乐生而妓娇"语；论律录事饮材，有"善令、知音、大户"语[④]；这说明饮妓在正规酒令活动中是不可或缺的重要人物。《北里志》介绍了数量众多的酒妓及她们的生活，"歌令"是她们必经的基本训练，"善谈谑，能歌令，常为席纠，宽猛得所"和"善令章"、"善章程"等等，是她们赖以谋生的主要本领。如果说，官妓性质的"饮妓"、"酒妓"，是"营妓"的社会化；她们服务的对象，从"将校"而扩展为"朝士"和"新进士"[⑤]；那么，盛唐文人通过"使幕"或"举场"同妓女的接触，在中、晚唐就有了极广泛的规模和极自由的方式。毫无疑问，这正是唐代酒令实现伎艺歌舞化的一个重要历史条件，也是唐著辞得到充分发展的重要

---

①《旧唐书》卷一九〇下《温庭筠》，页5079；《云溪友议》卷下，页65。

② 同上本，页46下。

③《北梦琐言》卷三，中华书局，2002年，页51。

④《说郛三种》本，页4321上—下。

⑤《北里志序》，《北里志》，页22。

历史条件。

从初盛唐，妓女集中在宫廷和少数富豪手中，到中晚唐，公妓多样化、私妓普遍化、教坊商业化，唐代妓女的性质、地位和数量都有很大的改变。这是对于唐代文化和风俗影响极大的一个事件。它在文学上也有充分反映：初盛唐文人诗中的音乐色彩是单调的，写到歌唱的地方，一般只是谣歌性质的自歌；而在中晚唐诗中，丰富多彩的歌舞表演，则成为一项专门题材。初盛唐诗中反映的文人娱乐生活，是贫乏的，写到妓女的地方，一般只是"观妓"诗；初唐诗中，几乎看不到有名有姓的妓女，盛唐诗中略有一些，亦屈指可数。而在中晚唐诗中，却充满了作为游戏伙伴的妓女的形象。如白居易诗"嵬峨狂歌教婢拍"，"使君歌了汝更歌"，"掌上初教舞，花前欲按歌"[①]。在这时的诗作中，妓女名氏比比见于吟咏。初盛唐的文人曲子辞，数量还很有限，其中很大一部分，还是以采诗入声的方式进入曲子歌唱的。而到中晚唐，文人曲子辞创作的数量急速增长，仅以现存的杂言曲子辞计，便超过了三百首的数目。所谓"倡伎文学"，实际上在中唐才开始兴盛起来。以青楼为内容的爱情诗，以仙女为题材的传奇小说，都在这时出现了空前的繁荣。

妓女地位的变化，在著辞的表演方式和内容特色上亦有表现。中晚唐的著辞，多出自妓女之口，如《全唐诗》卷二七〇所载戎昱《送零陵妓》，卷四九三所载沈亚之《梦别秦穆公》，卷八六七所载《妙香辞》，卷八六八所载刘禹锡《梦扬州乐妓和》，又《李长吉歌诗》所载李贺《花游曲》、《太平广记》卷三四九所载鲍家四弦歌二首——据记载都是妓女歌唱的。在初盛唐的著辞本事中，看不到这一类记载。此外，若比较一下初盛唐的曲子辞和中晚唐的著辞，我们还能发现：尽管它们都出自妓女之口，内容也很不同。例如《云谣集杂曲子》，半数以上出于盛唐，大部分以女子口吻唱出，多咏闺室之思、征妇之怨和受抛离之苦。在这些女子形象中，妻妾成分多而妓女成分少，因而辞

---

① 语见《胡吉郑刘卢张等六贤偶于弊居合成尚齿之会因成七言六韵以纪之》、《醉歌示伎人商玲珑》、《把酒思闲事二首》，《白居易集》，页851，244，702。

中甚少写艳情。初盛唐的作品，只有在“文君新寡”一类故事中，才作淫秽的暗示。中晚唐著辞的内容便不是这样，且看温庭筠、裴諴的几首作品：

不信长相忆，抬头问取天。风吹荷叶动，无夜不摇莲。（裴諴《南歌子》）

独房莲子没人看，偷折莲时命也拚。若有所由来借问，但道偷莲是下官。（裴諴《新添声杨柳枝》）

井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知。（温庭筠《新添声杨柳枝》）

这几首都载在《云溪友议》卷十[①]。《云溪友议》列举裴、温打令词七首，此即其三。辞中多用俗语、双关语，不能尽解。但第一首中“莲”代“怜”，“摇莲”即“遥怜”；第二首中“偷莲”喻“偷情”，“独房莲子”谓独居的女子；第三首“烛”代“嘱”，“围棋”代“违期”，乃以骰子令的一些术语比喻恋爱——则显而易见。这些内容，只有在狎妓生活中才能产生。

叙述至此，人们常常讨论的一个问题——何以在中唐以后，出现那么多的文人曲子辞？——实际上已经获得了解决。这个问题的实质，不过是曲子辞的文人化。也就是说：起于隋而盛于玄宗之世的曲子辞创作，在中唐以前，主要还是教坊或民间的乐工歌妓的事业。这一阶段中的文人曲子辞的写作，总带有一种偶然性质。例如李白，只有在他被宣入宫中的时候，才有机会为掖庭或教坊所歌的曲子撰写歌辞。只有在文人同歌妓密切接触的时代，或者文人同民间流行歌唱密切接触的时代，曲子辞的创作，才成为文人所自觉从事的一项活动。这个时代，原则上说，是从中唐开始的。

“安史之乱”是一个划时代的事件，它标志着开天盛世的结束和

① 《云溪友议》卷下，页65—66。

中唐的开始，标志着中央集权的被削弱和地方割据势力的形成。它也瓦解了原有的教坊力量，使音乐中心转移到民间，使原来从属于宫廷或少数贵族的歌舞妓女，正式成为独立的一个社会阶层。唐著辞的产生和发展，于是取得了特殊的历史条件。在这个条件下，兴盛起了抛打令，产生了作为“词人”的白居易、刘禹锡和温庭筠。人们曾经把温庭筠看作词曲的开山鼻祖，这种观点并不正确，敦煌曲子辞就是一个反证。但是，毕竟是在温庭筠所处的时代，著辞的兴盛造成了曲子辞创作的一个高潮，造成了曲子辞的文人化。因此可以说：著辞标志了曲子辞发展的一个重要阶段。

七、唐著辞对后世词的影响

1936年，夏承焘先生撰有《令词出于酒令考》一文，提出了令词起源的问题。文中引《云溪友议》关于裴諴、温庭筠作《新添声杨柳枝》、“饮筵竞唱其词而打令”的记载，判断说：“此等倚声曲，而兼可充饮筵打令，足知二者之关系。尊前歌唱，为词之所由起，得此殆益可了然矣。”[①]说“尊前歌唱为词之所由起”，是不够全面的。但后世令词与唐代著辞令之间，却确实有斑斑可考的联系。

“令”一名，其涵义在唐代屡有变化。“宣令”、“唱令”、“行令”一类用语中的“令”，意为命令；“瞻相令”、“抛打令”、“为将金谷引，添令曲未终”一类用语中的“令”，意为酒令；而《云谣集·内家娇》中所说“善别宫商，能调丝竹，歌令尖新”，《北里志》所说“教之歌令”，“学歌令”，“善谈谑，能歌令”，其中的“歌令”，则显谓“酒令之托于歌唱者”[②]。换言之，即著辞。在这个基础上，出现了“令舞”一名，如敦煌唱词《秋吟》云“令舞酒沾半臂”[③]。“令舞”，即应令的歌舞，又称“舞著

① 夏承焘《令词出于打令考》，载《词学季刊》3卷2期，1936年。

②《敦煌曲初探》语，页157。

③《敦煌变文集》，人民文学出版社，1957年，页812。

辞”。“歌令”、“令舞”等词语的出现，表明“令”一名，已由酒令的涵义取得了酒令小曲的涵义。实际上，白居易《就花枝》所说“醉翻衫袖抛小令”[①]，《维摩诘经讲经文》所说“真珠帘外停丝竹，玳瑁筵中罢令章”[②]，已经用“令”代指了小舞和小唱。

无论是就曲调看还是就歌辞看，著辞曲的特征都是短小。早期的著辞，大多是六言四句体。有唐一代，占据优势地位的著辞句式，总是六言。除《回波乐》、《倾杯乐》、《三台》外，张鷟《游仙窟》中的“舞著辞”，崔日用的《赐宴自歌》，卢纶的“把酒留君听琴”[③]，权德舆的“曙月渐到窗前”[④]，刘禹锡的《酬令狐相公》，周贺的《送李仁东归》，均为六言；或四句、或六句、或八句，篇幅都不长。《唐摭言》卷一三所记方干、李主簿改令辞，二首均六言四句。这里似说明：六言著辞的兴盛，不仅受到送酒曲的曲调影响，而且接受了改令方式的影响。因此，著辞的篇幅，在送酒曲的促速特点的限制下，也在改令的短小特点的约束下，总是短小的。明张荩《仿园酒评》“酒德”条说：“短歌悦耳，无致人厌。”[⑤]这道出了酒筵歌辞的一般特点。

由于上述两方面原因，篇幅短小的曲子辞，在后来称作“小令”。清人《柳塘词话》说：“唐人率多小令。”沈雄说：“唐宋作者止有小令曼词，至宋中叶而有中调长调之分”。《梅墩词话》说：“词贵柔情曼声，第宜于小令。”[⑥]这些论述，注意到了在著辞影响下的唐代曲子辞的一种特色，但由于缺乏对这种现象的原因的认识，而带有片面性。实际上，唐代曲子辞中，仍有所谓“长调”存在。譬如《云谣集》中的《凤归云》、《洞仙歌》，一首上百字。成百种大曲流行，造成了各种篇幅的曲调，急曲子之外有慢曲子，破曲之外有序曲，这势必导致长调、短调、

---

①《白居易集》，页 470。

②《敦煌变文集》，页 557。

③ 卢纶诗《送万巨》，《全唐诗》，页 3129。

④ 权德舆诗《杂言和常州李员外副使春日戏题十首》，《全唐诗》，页 3671。

⑤《檀几丛书·余集》，上海古籍出版社影印本，1992 年，页 446 上。

⑥ 均见《古今词话·词品》卷上，《词话丛编》本，中华书局，1986 年，页 837。

慢调、促调的并存。后唐庄宗的《歌头》,136 字,即是就大曲序曲填辞的。这反映了大曲曲辞本有篇幅较长的一体。但在唐代流行最广泛的乐曲,仍然是篇幅短小的曲子,其原因便在于著辞曲调造成了此种风尚。换言之:唐著辞的发展,一方面以其篇章特点影响了后世词作,故宋词仍以短小、“柔情曼声”为本色;另一方面,“歌令”、“小令”、“令章”的“令”字,后来亦成为代表篇幅短小的歌辞的体裁名称。因此,所谓慢词之起的问题,不过是唐著辞之影响的强弱的问题。慢调或长调的流行,乃是时势和风尚使然,不应归结为某人(例如柳永)的创造。若就文学形式发展的角度看,则慢词或长调,早在初盛唐就已经产生了。

上述问题——令词起源的问题或著辞对后世词的影响的问题,还可从以下几方面去认识:

(一) 相当多的著辞曲调,在宋词中获得了保存。例如《倾杯令》(《倾杯乐》),有吕温等人之作,其辞为双调,五十多字,较唐代《倾杯乐》(《舞马辞》)为长,但仍以六言为主要句式。《南歌子》,有张先、苏轼等人之作,用张泌、毛熙震体,晁补之《南歌子》有云:“妙舞堪千盏,长歌可百杯,笑人好恨上春台,劝我十分一举,两眉开。”[①]——依然用作送酒辞。《调笑》,有苏轼等人之作,用韦应物、王建体。《添声杨柳枝》,有赵子发等人之作,用唐代“七三七三七三七三”体。此外,《抛球乐》、《下水船》、《杨柳枝》(《柳枝》)、《江神子》、《还京乐》、《离别难》、《留客住》、《轮台子》、《望远行》、《扫市舞》(《扫地舞》)、《上行杯》(见晏几道存目词)等调名,均有宋代传辞。

(二)“令”一名被人们广泛接受,用以称呼短调辞。《全宋词》中约有 120 个曲调,以“令”为名。这些令词是否仍然具有与酒筵伎艺结合的特点?从陈元靓《事林广记》癸集卷一二所载《卜算子令》、《浪淘沙令》、《调笑令》、《花酒令》的歌唱纪事看,至少一部分是如此。——它们配合手势舞而歌唱,其法大略为:“先取花一枝,然后行

① 乔力《晁补之词编年笺注》,齐鲁书社,1992 年,页 54。

令，口唱其词，逐句指点，举动稍误，即行罚酒。"[1]此种游戏虽不及唐代抛打活泼生动，但仍可视为唐代酒令著辞风俗之遗，说明令词与酒令活动仍有关联。又张炎《词源·讴曲旨要》云："歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均。"[2]"掯"即拍，此言令曲四拍，破、近六拍，慢八拍。于是表明：令曲同破、近、慢有篇幅、节拍上的区别。这种区别，也是由唐著辞的短促特点造成的。

（三）酒筵著辞，在晚唐五代以后，成为被文人普遍采用的娱乐方式和文学创作方式。唐代文献不载而见于宋人词集的调名，仍有相当数量源自觞政。如《金盏子令》、《传花枝令》、《头盏曲》、《劝金船》、《金盏倒垂莲》、《佳人醉》、《频载酒》、《献金杯》、《索酒》、《山庄劝酒》、《花前饮》等，其数总在六十种以上。而据《宋词纪事》，宋人词本事可考者，亦多关于饮宴。如钱惟演撰《玉楼春》，"酒阑歌之"；陈尧佐撰《踏莎行》，"携觞相馆，使人歌之"；李遵勖撰《望汉月》，营妓以"为酒乡之资"；夏竦《喜迁莺令》、聂冠卿《多丽》、范仲淹《剔银灯》、晏殊《木兰花》等，均作于酒宴，歌以侑觞[3]。凡此皆可视作唐代著辞风俗的遗存。

（四）在中国词史上，《尊前》、《花间》是极重要的两部总集。他们是联接唐曲子与宋词的桥梁。按《碧鸡漫志》卷五论《清平乐》，以《尊前集》为唐人之作，云："《尊前集》亦载此三绝句，止目曰'清平词'。然唐人不深考，妄指此三绝句耳。"[4]张炎《词源》卷下论词之起源，列《尊前》于《花间》之前，云："粤自隋唐以来，声诗间为长短句。至唐人则有《尊前》、《花间》集。"[5]据此，《尊前集》可能产生在晚唐，较《花间集》为早。经五代宋初人增删，遂有南唐君臣等五代人的作品参杂其间。集中调名下，间注有宫调性质，显然用于歌唱。而其所用场合，如集名所示，乃在"尊前"。集中所收，可确切考为著辞者，有韦

---

① 《和刻本类书集成》，上海古籍出版社，1990年，第1辑，页460下。

② 蔡桢《词源疏证》，中国书店，1985年，卷上，页62。

③ 唐圭璋《宋词纪事》，上海古籍出版社，1982年，页3，4，8，9，11—12，26。

④ 《词话丛编》本，页113。

⑤ 蔡桢《词源疏证》卷下，页1。

应物、王建等人的《三台》、《调笑》,计 14 首;有白居易、刘禹锡等人的《抛球乐》、《宴桃源》,计 7 首:它与酒筵的联系是显而易见的。《花间集》则辑于后蜀广政初。欧阳炯序称:“在明皇朝,则有李太白之应制《清平乐》词 4 首,近代温飞卿复有《金筌集》。”李白《清平乐》4 首,《花间》未载,而见于《尊前》;温庭筠曲子辞,《尊前》仅载《菩萨蛮》5 首,《花间》收录其中 4 首,另补 62 首。序中又有“竞富尊前”和“迩来作者,无愧前人”,“因集近来诗客曲子词五百首”语,可见《花间》的编辑者似曾见到《尊前集》,并有意从“近来诗客”的立场上作此补辑①。这就是说,《花间集》在用于酒筵歌唱方面,具有与《尊前集》相同的性质;“花间”,即是与“尊前”相对应的一名。从艺术形式上看,《花间》较《尊前》更为整齐,大致均是小令,最长之调不过 87 字,内容亦集中于酒筵娱乐、闺情离思,它的著辞特点是更显著一些的。如果说,唐代曲子辞是通过《花间》、《尊前》而影响宋词创作的;如果说,就这两部词集而言,《花间》产生较晚,著辞特色较强,而对后世词的影响又较大;那么,唐代曲子辞对后世词的影响,显然可以归结为唐著辞的影响;而词的形成史,便可按每一发展阶段的主流,描写为曲子辞→著辞→词的历史。

八、结　论

兴盛于南北宋的词,是隋唐燕乐的产物。它的依调填词的特点,乃是燕乐曲子因声度辞之法的遗存。但词与曲子之间,仍有诸多差异。曲子意味着一种演唱艺术,具有来自民谣、踏歌、说唱、歌舞戏弄的许多特性。词则是曲子一系的文学化的发展。它讲究辞式的规范和文字的声形兼美,采用只曲形式,恰好同曲子辞的表演性、格调多变性以及以长篇联章体为主的特色相异其趣。辞与乐的主从地位,

---

①《尊前集》,朱祖谋校本,江西人民出版社,1984 年;《花间集》,李一氓校本,人民文学出版社,1985 年。

在曲子与词中表现了一个颠倒。因此,应当把曲子和词视为两种历史事物。在两者之间,有一个燕乐歌辞文人化的发展阶段。

这个发展主要是通过唐代酒令完成的。唐代酒令,按其行令的组织方式,可大别为律令、骰盘、抛打三项。律令是与传统觞政联系较多的一种酒令,以筹箸及其所载的文字章程决定饮次;骰盘令来自樗蒲、双陆等博戏,以掷采决定饮次;抛打则是一种歌舞令,以巡传、舞掷杯盏香球决定饮次。它们的演进,呈现出歌舞化和游戏化的倾向:初唐时候,从单纯的律令中产生了以"四字"为名的手势令;盛唐时候,又产生了以"抛打"为名的歌舞令;此后律令渐衰,但改令却将谑语、诗吟、舞弄、歌演糅为一体,发展出了著辞令;与此同时,骰子令强化了喧闹特色,并多使用于同抛打的结合;送酒歌舞和抛打歌舞则渐具改令的令答性质。至晚唐五代,遂造就出使用拍段、打送、字拍等三重令格的下次据舞令。当各种酒令中的送酒辞和改令辞,由于文人创作而繁盛起来的时候,曲子辞的文人化也就实现了。

上述进程,还可以按以下两条线索来描写。

第一条线索是:唐代酒令在其发展的每一阶段,都是依赖酒筵游戏中文人与艺妓的合作关系而成立的。隋至初唐的民间酒筵歌舞,曾经奠定了饮酒曲舞蹈化、节奏化、游戏化的基本风格;曲子的流行,曾经引起了宫廷宴乐中的著辞风尚;但是,只是在艺妓参加的少数歌舞筵中,才出现了一曲送一杯的酒令歌舞。到了盛唐,艺妓地方化的倾向开始抬头,在"使幕"和"举场"二处,产生了文人、将士同妓女的同席戏乐。在这样的历史条件下,三大酒令型式遂至大备。安史之乱标志着教坊势力向地方歌妓势力的让位。以"官妓"、"府妓"、"营妓"、"酒妓"、"饮妓"为名的各种商业性、半商业性的艺妓,活跃在中唐的各种酒筵之上;私家蓄妓也在士大夫家庭普及。这就使酒令的歌舞化和曲子辞的文人化得以实现。由此而后,文人著辞风尚笼罩了整个晚唐五代。酒筵艺术走向规则化和细致化,产生了专门的令舞舞谱;"一曲子打三曲子"的抛打令,使著辞曲应用解送手法得到新的发展;著辞令格的修辞性加强,造就了一批具有特殊声韵的曲子作品。这一线索表明:如果说隋唐燕乐的成立是曲子存在的历史条件,那么,艺

妓的商业化、它同文人的密切接触,就是著辞存在的历史条件。

第二条线索是:酒令著辞在其发展中,表现了强调格律的倾向。早期著辞,已接受了民间嘲诮辞的形式影响。咏物、首句呼名、用隐语、双关、对答二首同依一种辞式——这些嘲的特征,均在中宗朝的《回波乐》辞中得到了体现。此后的著辞,便严格贯彻了强调多重令格的改令原则。韦应物、戴叔伦的《三台》,即以其特殊的转韵、重字、叶声方法,表明每组令答之辞,总是在题材、曲调、修辞手法上达到三重一致。韦庄的《上行杯》,亦以它明显的改一字令的手段,表明改令的令答原则在送酒辞中得到了广泛应用。到了温庭筠时代,多韵、转韵、叠韵、严究字声等等,成为改令令格的重要项目,于是出现了《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》这些既讲究曲调格又讲究修辞格的令格范例;于是唐著辞这个融汇了多种艺术的特殊的文学创造,便以精巧的文字格律、和谐的音乐律动与生动的民间语汇的结合,赢得了千百年来词人墨客的模仿和尊崇。

但从渊源一面看,常用著辞曲,均产自民间酒筵风俗活动,并往往具有胡乐的背景。因此,唐代酒筵艺术的历史,依然应当看作民众文化的历史。汉族和其他少数民族的音乐文化携起手来,以"俗乐"和"艳曲"的名义,揭开了这段历史的序幕。急三拍的鲜明舞点、充满谐谑风格的歌笑号呼、机智和力量的竞争,是演进在这一段历史中的主旋律。后来才有文人和妓女的参加。他们代表了知识分子和专业艺术工作者在艺术提高方面的作用。他们把酒令伎艺规则化了,在朴素的表演中加入了文学,又在单纯的音乐中加入了修辞格律,遂使新的旋律、新的节奏、新的音乐表现方式有了一个文学果实:产生了以"词"为名的摛藻一体。但是,唐著辞的整体风格毕竟是属于民众的,只有他们,才会放手让戏剧、歌舞、伎艺和文学融为一体。因此,当酒筵娱乐走向文学化和典雅化的时候,酒令与歌舞结合的趋势实际上已经逆转:失去了源源不断的来自生活的补充,著辞也不免于衰落的命运。酒筵歌舞伎艺兴于边地和里巷,盛于使幕和举场,极于红楼和北里,而蜕变于水畔与花间,这段历史,正好同隋唐五代的政治时代相终始。

由于唐代酒令歌辞留下了一批特殊的格律范例，由于它留下了“令”词名目，留下了一批专门曲调，也留下了酒筵撰词的风俗和小唱的婉转风格，它曾极大地影响了后世词的发展。为了追踪词的起源，我们注意到了它的历史存在；在对它的存在的研究中，我们却得到了内容更为丰富的文化史的启示。

（原载《文史》第三十辑，1988年）

唐代诗乐二问

提要:唐代音乐文学研究中有两个最受关注的问题:一是唐代歌辞同近体诗律的关系问题,二是文人曲子辞大量产生的原因问题。本文通过对这两个问题的讨论,阐明朗读的声调同歌唱的曲调的关联与区别,也阐明唐代作家文学同音乐相结合的背景和途径。

唐代诗歌同音乐的关系问题,历来为人们所瞩目。"旗亭赌唱"的故事脍炙人口;教坊歌舞被视为盛唐艺术的瑰宝;燕乐与词的关系,则是词学家们所乐道的话题。但关于唐代诗乐的真相,历来的误解又甚多。今特择取二端,拟为二问,讨论如次。

第一问:齐梁以来,诗人们便已对诗歌声律作了研究。到初唐,诗人们将这些声律知识运用于诗歌创作,逐渐制作出日趋完善的格律诗。有人说:这种诗歌声律化现象,使诗歌谱曲形成风气,是唐代音乐与文学发生关系的主要表现①。这种说法是否准确?

答:不准确。这种看法代表了一种十分普遍的误解,即把朗读的声调同歌唱的曲调混为一谈。尽管宋以后有一些音乐诗,例如南宋词和明清时代的昆曲,曾追求过字声抑扬同曲调旋律线的一致,但这种情况不好拿来例唐。

唐代的歌辞,凡是依声创作出来的,其实都不符合近体诗律。

---

① 见《唐代文学与音乐的关系如何》,载《古典文学三百题》,上海古籍出版社,1989年,页269。

这种歌辞的典型,可推敦煌曲子辞。敦煌曲子辞是一批因声度词的作品。它们为歌唱而创作,结合曲调特征来创作,因而反映了音乐的律动。但除掉韵脚字以外,它们并不严格讲究平仄。我们在敦煌曲子辞中找不到这样一支曲调——它所配合的多首歌辞平仄律一致;我们也找不到这样一首歌辞——它的上下段,有严格的平仄组合规律。在某些敦煌曲子辞中,存在分判平仄,甚至分判四声的现象,例如《南歌子》各首各片起句末三字分判了平仄,《破阵子》四首八片的结尾末二字均作一去一平;但这种现象只发生在作品局部,只是一种偶然的"声律化"。这说明:近体诗律同音乐没有必然联系。所谓声律化,不能看作是唐代文学与音乐发生关系的主要表现。

另一面,以近体诗形式配乐的作品,实际上,都不是典型的曲子作品。自从西域的节奏观念随着西域乐器和大批西域乐曲传入内地后,中国出现了曲体稳定、节奏鲜明的"曲子",因声度词之法便成为燕乐歌辞的典型的创作手法。而近体诗形式的歌辞,却是按采诗入唱的方式配乐的,它们的格律并不反映音乐的律动。比如,据任半塘先生《唐声诗》考订,唐代有 49 支曲调用五绝体辞,各辞格律大同小异;又有 49 支曲调用了七绝体辞,各辞的格律也大同小异。这就使我们知道:诗律和音乐完全是两件事情。因为,如果这里的近体诗律体现音乐,那么,整齐划一的格律方式便必定要同丰富多样的曲调发生冲突;如果说在唐人的歌曲中这种冲突不明显,那么我们只能得出这样的结论:近体诗律不是音乐,甚至并不体现音乐。

当然,格律作为声调的排列规则,它不可能同音乐绝无关系。通过对具体作品的分析,我们发现,这里面情况复杂。一般来说,在音乐的紧要处,曲子辞会出现字声的一致,譬如前述《破阵子》的上下片结句末二字;但这一类字声规则会随歌唱声情发生变化,并不固守几种简单格式。因此,唐代的活歌辞,往往有意识地打破了近体诗律。兹略举几例。

甲、"吴体"。杜甫集中有《愁》诗,原注:"强戏为吴体。"[①]诗凡八句,除末句外,余皆不谐律调。清人许印芳《诗谱详说》卷四说:"当时吴中歌谣,有此格调,诗流亦效用之也。"[②]由此知"吴体"即效吴中歌谣所用之体。此体又见于皮日休、陆龟蒙的作品。陆诗有《新秋月夕客有自远相寻者作吴体二首以赠》、《早春雪中作吴体寄袭美》、《独夜有怀因作吴体寄袭美》、《早秋吴体寄袭美》等五首,皮诗有《奉和鲁望早春雪中作吴体见寄》、《奉和鲁望独夜有怀吴体见寄》、《奉和鲁望早秋吴体见寄》等三首。此八首亦不用律体,论者称之为"拗"。按皮日休三首全是和诗,而所和者陆龟蒙乃吴人。所谓"吴体",实即吴地民歌常用之体。

乙、"吴声"。刘禹锡集中载《三阁辞》四首,题下注:"吴声。"[③]四首皆五言四句,或平起,或仄起,不拘声律。温庭筠集中载《西州曲》一首,题下亦注:"吴声。"[④]其辞五言二十八句,每四句一韵,显然去近体甚远。今考《三阁辞》又见《乐府诗集》卷四七"清商曲辞",《西洲词》又见《乐府诗集》卷七二"杂曲歌辞"。《乐府诗集》说:"《三阁词》,刘禹锡所作吴声曲也。"[⑤]足见这些作品也都是歌辞。

丙、其他民歌体。《杨下采桑》,《乐府诗集》属"近代曲辞",张祜所作一首,五言四句,拗体[⑥]。《黄台瓜辞》,《乐府诗集》属"杂歌谣辞",新旧《唐书》云高宗子李贤作,曾使乐工歌之,其辞五言六句,全不讲诗律[⑦]。《得体歌》,《旧唐书》卷一〇五云是"人间戏唱歌词",五言六句,亦不协律[⑧]。其余如《竹枝辞》、《浪淘沙》、《山鹧鸪》、《春江

① 仇兆鳌《杜诗详注》,中华书局,1979年,页1599。

② 载《丛书集成续编》,第199册,台北新文丰出版公司,1988年,页604上。

③《刘禹锡集》,中华书局,1990年,页339。

④ 曾益等《温飞卿诗集笺注》卷三,上海古籍出版社,1980年,页54。

⑤《乐府诗集》卷四七,中华书局,1979年,页681。

⑥《乐府诗集》卷八〇,页1126。

⑦《乐府诗集》卷八六,页1216。《旧唐书》卷一一六,中华书局点校本,1975年,页3385。《新唐书》卷八二,中华书局点校本,1975年,页3618。

⑧《旧唐书》卷一〇五,页3223。

曲》、《吴楚歌》等，凡按民间歌调所作之辞，俱大大打破了近体诗律。

为什么民歌体辞以及文人的仿作，要打破近体诗律呢？这里有方言方面的原因，但主要原因却在于文字声律同曲调旋律的矛盾。各地民歌辞都是同近体诗律相扞格的，不独吴声为然。散见于子史诸书的大批民歌民谣，可以证明这一点。至于各地文人所创作的吴声诗，则表现了追求协乐而摆脱诗律束缚的倾向。这些例子至少显示了这样一个同习惯看法相悖的事实：近体诗律是同实际音乐不协调的。

关于诗律与音乐关系的种种误解，大约始于这样一个认识，即认为诗律是音乐的产物。其实，所谓诗律，一直是在一些非音乐的文化因素的推动下发展的。就齐梁声律论的产生而言，它无疑主要联系于两个条件：其一是汉语本身的变化。根据上古汉语的特别词序，根据它的谐声、通假、异文、读破等语音现象，可以判断它的性质接近古藏语而与中古汉语大不相同。汉以来，汉语语音结构趋向简化，形态消失，词缀失落，词序固定，这才比较明显地表现了四声，并由此引起四声之说[①]。其二是佛经翻译和与其相伴随的佛教悉昙音理、佛经转读法的输入。四声说是在佛经翻译过程中产生的，接受了佛教语音理论及实践的启发。例如它的倡导者周颙所好的"体语"，实即梵语子音的体文。在周颙之前，晋僧道安已传《悉昙藏》二卷，刘宋谢灵运亦曾"以经中众音异同，著十四音训"。与周颙同时，梁武帝萧衍著有《涅槃疏》，论十四音皆是半字；刘絛曾论"四声之中，入声最少，余声有两，总归一入"；沈约《四声谱》中四声纽字之法，亦同刘絛说，见于后来悉昙家之书[②]。由此可知：齐梁声律论是一种语言文学运动，严格说来，它是在吟诵范围中进行的，而不是在歌唱范围中进行的。即使我们把转读法也看成是一种音乐声法，我们仍不必视诗律为音乐

① 参见张洪明《汉语近体诗声律模式的物质基础》，载《中国社会科学》1987年第4期。

② 参见饶宗颐《〈文心雕龙·声律篇〉与鸠摩罗什〈通韵〉》，载《中华文史论丛》1985年第3期。

产物。因为第一,转读尚不同于呗赞,前者的音乐性较弱;第二,虽然在转读的影响下产生了对四声的讲求,但将四声简化为平仄,则与音乐无关。

到唐代晚期,出现了一种细致复杂的曲子辞格律。过去人认为它是音乐造成的,其实也不是;它不过是酒令令格的产物。无论是它的声律讲求,还是它的修辞讲求,都表现了鲜明的游戏特征。关于这一点,请看本书《唐代酒令与词》一文。

第二问:曲子辞是隋代开始兴盛的燕乐的果实。隋和初唐时候,已有"胡夷里巷之曲"流行,为什么到中唐以后才有大量文人曲子辞出现?是不是因为音乐从民间到达达官宴席及皇宫内苑的传播过程太长?有人说:"开始时,文人创作曲子词多囿于积习,制作得较多的是齐言式的类似绝句的词,以后才慢慢地创作长短句式的作品。"[①]这种说法是否准确?

答:从曲子的流行到大批文人曲子辞的出现,的确间隔了一大段时间,但把它解释为曲子传播过程太长或文人囿于积习,却是不准确的。这种解释,没有弄清楚文人曲子辞大批出现的真实原因。

西域音乐传入中土,主要通过四条途径:第一是通过军事和外交,即作为战利品或进贡物输入;第二是通过佛教,即作为佛教呗赞或佛教节庆歌舞输入;第三是通过商业贸易,即随同"西域贾胡"输入;第四是通过少数民族迁徙,即在少数民族建立中原国家时输入。尽管外来音乐同汉族本土音乐的融合主要发生在民间,但毫无疑问,宫廷和贵族宴席,是新音乐最早流传的场所。

文人也很早接触到新的音乐。从北朝开始,文人就写了很多听乐诗和观妓诗。参与音乐改制的隋代文人,如郑译、万宝常、蔡子元、于普明、曹妙达、祖孝孙、萧吉、卢賨、窦进、苏夔、牛弘、姚察、许善心、虞世基、何妥、长孙览、令狐熙、裴政、房晖远等等,达数十人。高、岑、李、杜的诗篇中,有很多乐舞描述。"进士不第走河朔"的风尚,则使

① 见《唐代文学与音乐的关系如何》,载《古典文学三百题》。

盛唐文人的足迹，踏遍了新音乐的东传之路。因此，把文人曲子辞大批出现于中唐以后归结为音乐传播期太长，实在是没有道理的。

盛唐以前的文人曲子作品较多齐言诗体，这并不是因为当时文人囿于积习，而是由于这些作品按采诗入乐的方式配乐。杂言曲子较难采摘到辞体合适的作品，于是教坊所奏，妓人所歌，多用易于剪裁的齐言诗。或者说：文人的作品能否配乐，是否配乐，取决于乐人，而不取决于诗人。文人其实已意识到当时的流行曲子多为杂言体，故所谓"新曲"、"乐府"等等，率多杂言。元稹《乐府古题序》所说的"往往兼以句读短长为歌诗之异"①，便反映唐代文人中早已有把杂言看作歌辞体的"积习"。至于文人的杂言作品之所以未能大批入乐，乃因为当时缺少一个条件，即文人能够按照曲调要求和演唱要求，有目的地进行写作。

这一条件终于实现了。其标志，便是文人同歌妓广泛地结成了游戏伙伴的关系，从而使文人曲子辞的创作成为自觉活动。这一次大变动出现在盛、中唐之交。由于安史之乱摧残了中原，南方成为国家经济的重心，政治上也获得相对独立；由于安史之乱削弱了教坊，大批歌妓流落民间(唐人俗以"宫廷"、"民间"对举)，引起"营妓"、"府妓"、"郡妓"、"州妓"、"酒妓"、"饮妓"以及种种私妓的滋生：文人于是同歌妓一起，以种种筵饮场所为背景，创造了品种丰富的酒令著辞——即用为酒令的曲子辞。举几个具体例子：元、白等人何以写下那么多《杨柳枝》辞？乃因为白居易有一个善唱《杨柳枝》的家妓。温庭筠为什么能成为曲子辞巨匠？乃因为他"士行尘杂"，同裴諴一道，热情地介入了妓女们组织的打令筵席。李白之所以能获得"百代词曲之祖"的美誉，也因为他利用了"翰林应制"一类同歌妓合作的机会。所以唐代文人的曲子辞集叫作《尊前》、《花间》，所以《调笑令》、《三台令》、《宴桃源》、《回波乐》、《倾杯乐》、《抛球乐》、《上行杯》、《下水船》等觞政曲调风靡一时。总之，商业性、半商业性妓女的涌现，酒

①《元稹集》卷二三，中华书局，1982年，页254。

令伎艺的歌舞化，这才是文人曲子辞大批产生的真实原因。

唐代音乐与文学的关系问题是个大问题，这里面情况复杂，值得建立一个专门学问来研究它。其中最基本的一件事，就是要培养分析观念，例如音乐分级的观念，不要一提到音乐文学就认为是曲子辞。唐代的诗乐体裁很多，或者说，唐诗的歌唱方式很丰富。除因声度词的曲子辞外，有采诗入唱的曲子辞，还有曲调较不固定的吟歌辞。要认识这些问题，又得摆脱案头作文的成见。古来的文人，被积习所囿，总是特别珍视诗词的朗读效果，把它夸大为音乐，因而漠视了真正的音乐。在这种情况下，当然不可能科学地认识唐代诗乐中存在的无限丰富的现象了。

（原载《纽约人文学刊》第三卷，
大纽约地区中文教师学会编印，2005 年 4 月）

从曲子辞到词

——关于词的起源

提要：本文原是一篇演讲稿。它以四组作品——隋炀帝等人的《纪辽东》、唐中宗时的《回波乐》、韦应物等人的《调笑令》和《三台令》、裴諴和温庭筠的打令词——为例，论述了词在其发生阶段的形态变化。它把词体看作文化积累的结晶，认为词在民间辞阶段获得歌调；在乐工辞阶段获得依调撰词的曲体规范；在饮妓辞阶段增加了众多的改令令格；在五代以后的文人辞阶段，这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。所谓"律词"，实际上是曲子辞的最后形态，即改变了音乐性质、仅用于吟诵和案头欣赏的"曲子辞"。

词的起源研究，是 20 世纪中国文学史研究最重要的问题之一，因为它既是中国诗学史的基本问题，又是中国音乐文学史的基本问题。在这一问题中包含了以下三个小问题：

（一）词是什么？现在大家基本上能够接受这样一个定义：词是一种以依调填辞为特色创作方法、具有特殊格律的汉语诗歌体裁。这种特殊格律通常包括调谱、声韵、章句三方面内容。调谱指的是调名和它所代表的体段格式，有规定字数，大多是长短句。声韵指的是词调对于字声字韵的具体规定，大体上沿用诗韵，而有转韵、藏韵、多韵等特殊规则。章句指的是词所独有的修辞手法，例如起结、过片、转折、迭字。

（二）词是怎样产生的？这有多种看法。一种看法说它出于古

乐府。比如宋代胡寅说:"古乐府者,诗之旁行也。词曲者,古乐府之末造也。"①王国维《戏曲考源》说:"诗余之兴,齐梁小乐府先之。"②这种看法重视词的音乐特性。第二种看法说它出于唐诗。比如宋代朱熹说:"古乐府只是诗,中间却添许多泛声。后人怕失了那些泛声,逐一声添个实字,遂成长短句,今曲子便是。"③这种看法重视词的长短句形式。第三种看法说它出于西域音乐,认为从魏、晋以来,胡乐流行于中原,这些音乐,有谱无词,文人按其节奏填上文字,所以词又叫"填词",也叫"倚声"④。

(三)词是什么时候、怎样起源的?关于这一点,有南朝说、隋代说、初唐说、盛唐说、中唐说、晚唐说等多种学说。它们大致可以分为三派:一是南朝说,认为梁武帝萧衍《江南弄》即具备了词的雏形。这种看法是和词出于古乐府的看法相对应的。二是隋代说,认为宋代郭茂倩《乐府诗集》有"近代曲辞"这一专门类别,其中首先列举了隋炀帝和王胄的《纪辽东》,其句式和字声韵位已经属于词体。这种看法和词出于西域音乐的学说相对应。三是初盛唐说,认为词是起于初盛唐而到中晚唐才流行起来的韵文新体。这种看法和词出于唐诗的看法相对应。诸家之分歧,归根结底,还是在于词体标准上的差异。

1980年代中期,我曾对隋唐五代的音乐文学作过比较全面的研究,在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》、《唐代酒令艺术》等著作⑤中表述了这样一个看法:词是一种以依调填辞为特色创作方法、具有特殊

---

①《困学纪闻》引,《四部丛刊》三编本,商务印书馆,1935年,第33册,卷十八,页9。

②《王国维遗书》,上海古籍书店影印本,1983年,第15册,《戏曲考源》,页1。

③《朱子语类》卷一四〇,中华书局,1986年,页3333。

④ 参见《词学研究论文集》,上海古籍出版社,1982年。

⑤《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》,巴蜀书社1990年出版;《汉唐音乐文化论集》,台北学艺出版社1991年出版;《唐代酒令艺术:关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》,台北文津出版社1993年、上海知识出版社1995年、东方出版中心1996年出版;《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局1996年出版。

格律的诗歌体裁。广义的词包括燕乐曲子辞以及保留了曲子辞的文学特征的作品。就这一意义说,“词”是由于西域音乐、中原音乐、南方音乐的交融而产生的,它的历史起点在隋代。《乐府诗集》所说的“近代曲辞”、《碧鸡漫志》所说的“今之所谓曲子”、《词源》所说的“长短句”,都是“词”的早期名称。但通常意义上的词则指一种特殊的作家文学体裁,即文人按调谱所创作的格律诗。作为曲子辞的蜕变形态,它是经过中唐以来文人酒令辞阶段的过渡而到宋代才产生的。这个过程大致经过了民间辞、乐工辞、饮妓辞、文人辞等四个阶段。在民间辞阶段,曲子曾作为“胡夷里巷之曲”流行,代表作品有《云谣集杂曲子》;在乐工辞阶段,曲子曾作为教坊歌曲流行,其文本表现是《乐府诗集·近代曲辞》;在饮妓辞阶段,曲子曾作为酒筵改令曲流行,《尊前集》是这种特殊的曲子辞的结晶;在文人辞阶段,曲子辞曾作为格律范本辞流行,代表作品有《花间集》。也就是说,我们可以从文化条件的角度、词体发展的角度来看词的起源。从文化角度看,由于每一阶段的文化因素都在后起阶段得到一定程度的保留,因此,词也可以说是隋唐燕乐及其所关联的诸种风俗活动的产物。从词体角度看,词的格律特征反映了一种文化积累:在民间辞阶段,获得歌调;在乐工辞阶段,获得依调撰词的曲体规范;在饮妓辞阶段,增加众多的改令令格;在五代以后的文人辞阶段,这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。因此,词的起源过程可以看作曲子辞的若干形态相更替的过程。

现在,我打算结合几组不同时代的作品,向大家介绍这一过程。

一、隋炀帝(604—617年在位)《纪辽东》

辽东海北翦长鲸,风云万里清。方当销锋散马牛,旋师宴镐京。前歌后舞振军威,饮至解戎衣。判不徒行万里去,空道五原归。

秉旄仗节定辽东,俘馘变夷风。清歌凯捷九都水,归宴洛阳

官。策功行赏不淹留，全军藉智谋。讵似南宫复道上，先封雍齿侯。

这两首作品记载在《乐府诗集》卷七九《近代曲辞》。《乐府诗集》说："《纪辽东》，隋炀帝所作也。《通典》曰：'高句丽自东晋以后，居平壤城，亦曰长安城。随山屈曲，南临浿水，在辽东南。复有辽东、玄菟等数十城。'《隋书》曰'大业八年，炀帝伐高丽，度辽水，大战于东岸，击贼破之，进围辽东'是也。王建又有《渡辽水》，亦出于此。"①可见这是一篇有背景、有确定年代的作品。

这篇作品并不是孤立的。与炀帝同时，王胄也作了两首辞式完全相同的《纪辽东》辞，云：

辽东浿水事龚行，俯拾信神兵。欲知振旅旋归乐，为听凯歌声。十乘元戎才渡辽，扶涉已冰消。讵似百万临江水，按辔空回镳。

天威电迈举朝鲜，信次即言旋。还笑魏家司马懿，迢迢用一年。鸣銮诏跸发淆潼，合爵及畴庸。何必丰沛多相识，比屋降尧封。

把这两组作品合起来看，可以看到三个很明显的特点：其一，被《乐府诗集》编入"近代曲辞"；其二，采用长短句辞式；其三，四首同样用"七五七五"这一辞调。据此，任半塘先生曾认为它们是词的最早实例②。但它们的性质如何呢？我们可以从以下几方面再作探讨：

（一）据《通志》卷四九记录，它们属于"蕃胡四曲"。可见它们是配乐的，而且配合新兴的胡乐。

（二）在敦煌写本斯 5588 号，有"七五七五"两段体歌辞 45 首③。

---

①《乐府诗集》，中华书局，2007 年，页 1108。

② 任半塘《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982 年，弁言第 8 页，正文页 181，345。

③ 任半塘《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年，页 777—782，869—885。

其辞调大致和《纪辽东》一致，如：

> 更有三端并六艺，广学多周被。因何我慢学樗蒲，虚使用功夫。词中奉劝苦丁宁，有耳总须听。只恐当年小后生，学道切须平。……

从"词中奉劝苦丁宁，有耳总须听"两句看，这种与《纪辽东》体式相同的唐代佛教文学作品，是配乐讲唱歌辞。

（三）据《续高僧传·杂科声德篇》记载，在隋炀帝时期，长安日严寺有善权、立身两位善于声唱的唱导[1]大师。立身唱导的特点是声调陵人，善权唱导的特点是敏捷出众，他们擅长的歌辞有"三言为句"、"七五为章"二体。隋炀帝听过这些唱导，对此甚表赞赏[2]。这件事说明：隋代佛教歌辞主要有两种体裁，一是"三言为句"，即《十二时》、《五更转》和佛教歌赞普遍采用的"三三七"体；二是"七五为章"，即上述敦煌歌辞所用的辞式。它另外也说明：胡乐传入有政治的、外交的、宗教的、商业的等途径，《纪辽东》代表了宗教途径的音乐交流。

前面我们说到：词是一种以依调填辞为特色创作方法、具特殊格律的汉语诗歌体裁。这种特殊格律通常包括调谱、声韵、章句三方面的内容。以上讨论证明：词之为词的第一特征——"词调"特征或曰依调填辞的特征，在隋代已经出现了；它们是以中原和西域等地的音乐交流为产生条件的。因此，如果我们要进一步探讨这一特征的来

---

① 中国佛教音乐主要有三个品种：一是呗赞转读，即用于唱诵佛经的音乐，主要来自印度和西域（今中国新疆地区）；二是唱导，即用于宣讲佛教教义和佛教故事的音乐，结合中国内地的民间音乐和西域音乐而成；三是佛曲，即用于佛教节庆大会的音乐，主要来自西域。

②《续高僧传·杂科声德篇》云：善权"晚以才术之举，炀帝所知，召入京师，住日严寺。……权与立身分番礼导，既绝文墨，惟存心计。……身则声调陵人，权则机神骇众。或三言为句，便尽一时；七五为章，其例亦尔。炀帝与学士柳顾言、诸葛颖等语曰：'法师谈写，乍可相从，导达鼓言，奇能切对，甚可讶也。'"《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991年，页378下。

源，那么，我们就必须考察魏晋南北朝时期的"胡乐入华"，以及由此产生的隋唐燕乐及其新型音乐品种——"曲子"。

隋唐燕乐是中古时代各民族文化交流的产物，是外来因素推动内部因素变动而形成的新兴音乐。据史料记载，外来音乐的主要内容有三大类：一是域外宫廷乐舞，即后来纳入七部伎至十部伎[①]的高丽、天竺、安国、龟兹、康国、疏勒、高昌等乐伎；二是西域民间歌舞，例如向达《唐代长安与西域文明》[②]论及的那些乐工和乐曲；三是西域佛教歌舞，即《汉唐佛教音乐述略》[③]论及的呗赞（用于佛经课诵及经文宣讲的音乐）和佛曲（佛教风俗活动所用音乐）。绝大部分外来音乐流传在民间，曾造成"其曲度皆时俗所知"[④]的局面，以致有"胡夷里巷之曲"的专名。这就是说，十部伎、二部伎等等宫中乐舞其实不是这一新兴音乐的典型。

从北朝到隋代，新音乐在民间十分流行。所以《隋书·音乐志》说龟兹音乐"举时争相慕尚"，炀帝所喜好的淫哇之曲"皆出邺城之下、高齐之旧曲"[⑤]。这样一来，从隋代开始，就有设立教坊以容纳俗乐的举措，例如炀帝大业三年（607）在洛阳设置十二坊以安置各郡所进献的乐工歌妓。这件事很重要，因为这是后来变成词调的燕乐歌曲的第一次集结。

这种燕乐歌曲有许多别名。同相和歌、清商曲相比，它吸收了来自胡乐的曲体因素和节奏乐器的因素，具有结构规整、节奏鲜明的特点，所以称作"曲子"；同当时的谣歌相比，它经过乐工伎人的

---

① 隋唐之际用于宫廷宴会的音乐，在隋代有七部伎，到唐代初年扩充为十部伎。其主体是通过进贡和战争而获得的外国音乐，包括高丽（高句丽）、天竺（印度）、龟兹（今新疆库车）、疏勒（今新疆喀什）、高昌（今新疆吐鲁番）、安国、康国（今中亚乌兹别克斯坦等地）等地的音乐。

② 向达《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957年。

③ 王小盾《汉唐佛教音乐述略》，载《法音》学术版第1辑，1988年；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年。

④ 语见《通典》卷一四六，王文锦点校本，中华书局，1988年，页3718。

⑤《隋书》卷一五、一三，中华书局点校本，页378，287。

加工，具有一定的章曲形式，有调名，能入乐，所以又称“曲度”；同大曲相比，它是最小的、具有完整音乐结构的、独立的音乐单位，所以又称“小曲”；同雅乐曲相比，它是艺术的（而非仪式的）乐曲，是用于娱人的（而非用于娱神的）乐曲，是俗乐范畴中的乐曲，所以又称“杂曲”。从它的各种形式特征可以了解它的产生条件。它的调名包涵了浓郁的乡土气息（例如《教坊记》所载的《摸鱼子》、《拾麦子》），表明它拥有十分深厚的风俗背景；它的歌辞风格婉转，富于女性情调，表现了同妓女歌唱的紧密联系；它的音乐体裁具有重视节奏和曲体规范的特点，反映了乐器因素、曲谱因素的深刻影响。根据这些特征，我们可以说：多民族音乐文化的融合，在这一背景下形成的俗乐繁盛的局面，由俗乐繁荣而造成的乐工歌妓队伍的壮大，加上这些民间艺术家所提供的对俗乐进行加工、整理和传播的丰富手段，便构成了曲子产生和繁荣的基本条件。事实上，这些条件正是隋唐燕乐成立的标志。

据此，我们可以对前面的说法作一点补充：词体的三方面内容，都接触到了词的某方面本质。其中调谱是词在其初始形态即已获得的重要特征，反映了它作为燕乐曲子辞、作为一种音乐文学文体的本质；声韵和章句则是曲子辞在其后起形态中获得的重要特征，反映了这种文体进入文人创作之后作为一种特殊的格律诗的本质。词体形成的过程，可以看作曲子辞的两种形态相嬗替的过程。就前一种形态而言，词体产生的主要历史条件是隋以来的燕乐。所以我们可以把隋炀帝和王胄的《纪辽东》看作词起源的第一个里程碑。也就是说，它是燕乐的早期产物，是曲子的早期表现，代表了曲子辞作为“胡夷里巷之曲”的形态。

二、唐中宗（684—710 年在位）时的《回波乐》

回波尔时佺期，流向岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。（沈佺期《回波乐》辞。《本事诗·嘲戏》云：“沈佺期以罪谪，

遇恩，复官秩，朱绂未复。尝内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰词起舞，因是多求迁擢。佺期词曰……。中宗即以绯鱼赐之。"[①])

回波尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内里无过李老。(优人《回波乐》辞。《本事诗·嘲戏》云："中宗朝，御史大夫裴谈崇奉释氏。妻悍妒，谈畏之如严君。……时韦庶人颇袭武氏之风轨，中宗渐畏之。内宴唱《回波词》，有优人词曰……。韦后意色自得，以束帛赐之。"[②])

回波尔时酒卮，兵儿职在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非宜。(李景伯《回波乐》辞。《隋唐嘉话》卷下云："景龙[707—709]中，中宗游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱《下兵词》，方便以求官爵。给事中李景伯亦起唱曰……。"[③])

回波乐尔时大贼，不如持心断惑。纵使诵经千卷，眼里见经不识。/不解佛法大意，徒劳排文数黑。头陀兰若精进，希望后世功德。/持心即是大患，圣道何由可克。若悟生死之梦，一切求心皆息。(王梵志《回波乐》辞。载俄罗斯所藏敦煌写本。[④])

这几篇作品都是《回波乐》辞。前三篇都是在唐中宗时期演唱的，演唱于宫廷，其中一首并且是由乐工演唱的。演唱的方式叫作"撰词起舞"，也就是即兴歌唱，配以舞蹈。其辞以六言四句为基本体式，而首句必须咏物(如"佺期"、"栲栳"、"酒卮")，必须用"回波尔时"开头，有很强的游戏性。所以，它是另一个意义上的"依调作词"，即不仅遵循一定的曲调格式，而且遵循一定的修辞格式。显而易见，它们在形式上比隋炀帝和王胄的《纪辽东》更进了一步。

关于《回波乐》，从北朝到唐代有很多记载。首先，它是唐代的教坊曲。唐代人编的《教坊记》把它列为"大曲"，说它用于"软舞"。其

---

① 《本事诗》，上海古籍出版社标点本，1991 年，页 25。

② 同上注。

③ 《隋唐嘉话》，中华书局，1979 年，页 41。

④ 项楚《王梵志诗校注》，上海古籍出版社，1991 年，页 817。

次它有固定的曲体，唐代人编的《羯鼓录》把它记为“太簇商”调，宋代人编的《乐府诗集》卷八〇“近代曲辞”把它记为“商调”曲。再次它起源于北朝，《北史》卷四八说：尔朱荣“及酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为‘敕勒舞’。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。”[①]也就是说，在北魏之时，《回波乐》就是“连手蹋地”的踏歌舞曲了。因为它曾在军中流行，所以称作“下兵词”。既然《回波乐》不同于《纪辽东》，那么可以说，以上几篇《回波乐》辞代表了曲子辞的第二种形态——作为教坊乐工曲辞的形态。

教坊是专门掌管俗乐的机关。我们在前面说到：从隋代开始，就有设立教坊以容纳俗乐的举措。炀帝大业三年(607)在洛阳设置十二坊以安置各郡所进献的乐工歌妓；唐高祖(618—626年在位)将其迁入宫中，称“内教坊”；武则天如意元年(692)一度改称“云韶府”；中宗复位(705)以后重新更名为“教坊”；玄宗开元二年(714)，内教坊迁至长安蓬莱宫(大明宫)侧，专门容纳“新声、散乐、倡优之伎”，同时在东、西两京(洛阳、长安)又各设立了左右教坊。那时候，光长安教坊就拥有超过11400名的乐工歌人[②]。教坊是一个服务于宫廷燕乐的机构。正是在教坊中，集中了大批用为后来词调的燕乐歌曲。从这种曲子的形式特征看，它有四个关系密切的文化因素：

(一) 乐器。曲子同清乐系统中的相和歌、清商曲的区别，在很大程度上，取决于它们所使用的乐器的区别。根据隋唐时代的十部伎资料，清乐系统的乐器主要是管弦类乐器，例如琴、瑟、筝、笛、笙、箫、琵琶、阮咸、箜篌等等。而在燕乐系统中，大量新的节奏乐器得到了使用。这些新增的乐器包括：连鼓、鼗鼓、浮鼓、齐鼓、担鼓、方响、拍板等新俗乐器，腰鼓、羯鼓、正鼓、和鼓、铜鼓、铜钹、鸡娄鼓、答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓等新胡乐器。十部伎所用的新胡乐器和新俗乐器

---

① 《北史》，中华书局点校本，页1762。

② 见《隋书·音乐志下》、《新唐书·百官志》“大乐署”条、《资治通鉴》卷二一一。

共约30种，鼓和铁板占其半数——达17种[①]。这就意味着：同曲子相联系的音乐，是一种拥有丰富的节奏手段的音乐。

这些节奏手段大大地改变了唐代音乐的风格。例如拍板。它是唐人曲子歌唱的必备乐器。从敦煌壁画可以知道，隋唐五代的每一支乐队，都配有拍板。关于唐五代人的歌唱事迹的记载，也无不提到拍板。许多曲子以"拍"为名，例如《十拍子》、《八拍子》、《八拍蛮》等；在唐代的音乐描写中，对于"拍"的描写亦占据了很大的比重。因此，当我们读到刘禹锡《和乐天春词》的时候，我们知道，所谓"依《忆江南》曲拍为句"，乃说明了一个极普遍的事实：由节奏乐器而带来的"拍"的因素，是唐代人创作曲子辞时首先要考虑的一个形式因素。

（二）乐谱。曲子同相和歌、清商曲的另一区别，是它采用了乐谱。关于相和歌、清商曲的记载，总是包含一种对声辞的记载。由此可知相和歌、清商曲并没有正规的乐谱——它们是用歌辞本身来表示旋律的。这时记录歌唱之音的手段还有一种"声曲折"。直到宋以后的《玉音法事》，在记录清乐系统的歌曲（产于南朝的道曲）时，它仍然使用了声曲折的记音方式[②]。除声曲折外，现在可知的隋前乐谱只有3种：梁丘明所传的《碣石调幽兰》、北魏崔九龙的筚篥谱和《隋书·经籍志》所记载的戴氏《琴谱》[③]。而现存的隋唐五代乐谱，却至少有9种之多，例如两种敦煌琵琶谱和日本所传的天平琵琶谱、开成琵琶谱、南宫琵琶谱。见诸历代书目的隋唐五代琴谱专书达30种[④]。唐人诗文谈到乐谱的篇章则不胜枚举。如果说乐谱的大量产生，同胡地器乐曲的大批输入有关（李乂诗"梵乐奏胡书"、《酉阳杂俎》卷十二"读龟兹乐谱"云云可证），那么，曲子所获得的稳定的结构，则不可不归功于乐谱的大量使用。由

① 岸边成雄《唐代樂器の国際性》，载《唐代の樂器》，日本音乐之友社，1983年，页24—27。

② 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第11册，页120—145。

③ 《隋书·经籍志》另载有一种无名氏《乐谱》，姚振宗《隋书经籍志考证》考为隋人万宝常作。

④ 参见周庆云《琴书存目》卷二，吴兴周氏梦坡室刊本，1914年。

此可知，元稹《乐府古题序》所说的"因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度"[①]云云，乃反映了曲子辞的常见创作方法。而这种"因声度词"或依调撰词之法之所以能够成立，正是由于新的记谱法提供了一种有效的形式规范。

（三）踏歌。当新俗乐繁盛起来的时候，"歌场"、"戏场"便成为重要的娱乐场所和交际场所。据《隋书·音乐志》记载，隋炀帝曾在京都设立了"绵亘八里"的"戏场"；据《朝野佥载》、《明皇杂录》、《乐府杂录》、《岳阳风土记》、《蛮书》、《传奇》和众多唐人诗歌的记载，在中国各地都有歌场踏歌的风俗[②]。踏歌是一种"相抱聚蹈"、"踏地为节"的集体歌舞，其特征是用踏步来加强歌拍。踏歌之时，通常要在鼓乐的协调下，反复歌唱一调。这样一来，就造成了谣歌的规整化，孕育了一大批节奏鲜明、曲体规则的乐曲，同时造就了一种"调同词不同"的歌唱风尚。《缭踏歌》、《队踏子》、《踏春阳》、《踏金莲》、《踏鹧鸪》、《踏歌辞》、《纥那曲》、《竹枝》[③]等一大批曲子或"词调"（如《竹枝》），正是通过踏歌而产生出来的。

（四）妓歌。曲子辞的繁荣，同歌妓演唱有很明显的关系。现存的隋唐五代的曲子辞，绝大部分是妓歌之辞。例如隋代曲子辞《十索》、《看梅》、《迷楼宫人歌》等等，是掖庭妓女之辞；盛唐教坊曲，主要用于永新、耍娘、祁娘、宋娘、张四娘、庞三娘、颜大娘、裴大娘、御史娘、柳青娘、谢阿蛮、任氏四姑子等教坊妓的演唱[④]；许多曲子之名，例如《杜韦娘》、《柳青娘》等，乃得自歌妓之名；敦煌曲子辞，除僧道之辞外，基本上是妇女题材的作品，明显出于民间歌妓之口；唐五代的文人曲子辞，则大都产自妓筵，以"词曲艳发"[⑤]为其特色。妓歌至少在

---

① 《元稹集》，中华书局，1982年，页254。

② 参见《唐声诗》下编，页165—169，218—219，400—403。

③ 关于这些踏歌之曲的歌唱方式，参见刘禹锡的《竹枝词九首序》。

④ 见任半塘《教坊记笺订·曲调本事》，中华书局上海编辑所，1962年。

⑤ 语见皮日休《论白居易荐徐凝屈张祜》，载《皮子文薮》，上海古籍出版社，1981年，页240。

两个方面对曲子辞的形式施加了决定性的影响:其一、奠定了曲子辞的基本风格和体制。唐诗所谓“轻新便妓唱”、“艳曲不须长”、“非关艳曲转声难”、“曲里歌声不厌新”[1]等等,说明曲子辞“轻新艳发”的风格和“不须长”的体制,都是由妓歌造成的。其二、传播了大批优秀曲调,推动了文人的依调填词。这是因为那些流传较广、传词较多的曲调,大多是唐代歌妓的保留节目。例如《水调》为许和子、灼灼所擅长,《何满子》为胡二姊、沈阿翘、孟才人、唐有态、鱼家、叶氏所擅长,《伊州》为小玉、金五云、杜红儿所擅长,《山鹧鸪》为侯家所擅长,《杨柳枝》为樊素所擅长等等[2]。当这些歌妓将唐曲子唱入酒筵的时候,她们便不仅提出了“因声度词”的需要,而且用她们的歌唱提供了一种创作格式。

以上四条,说明词不仅同隋唐新音乐有关,而且,是同艺术音乐相关的。后来文人词讲究辞式、依调填辞的特征,正好同由乐器、乐谱因素造成的曲体规范的特点相对应的;文人词的“艳科”特征、以短章为主的特征,则正好同妓歌的风格相对应。也就是说,使声韵、章句方面的词律产生和固定下来的历史原因,不仅有曲子体制(它提供了特殊的创作规则),有唱和风尚(它提供了依规则写作的习惯),而且有嘲谑伎艺(它提供了众多游戏手法)。下面我们将要谈到,到中唐,还出现了一个重要的历史事件,即改令著辞运动。正是在这一运动中,曲子辞完成了它的文人化、格律化的过程。

三、韦应物等人的《调笑令》和《三台令》

胡马,胡马,远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶,东望西望路迷。路迷,迷路,边草无穷日暮。(韦应物辞。一题《调笑令》,一题

---

① 语见元稹《见人咏韩舍人新律诗因有戏赠》、乔知之《铜雀妓》、皎然《铜雀妓》、谢偃《乐府新歌应教》。载《元稹集》,页134;《全唐诗》,页220,221,492。

② 参见《唐声诗》下编,页64—66,106,362—363,498,534—536。

《三台令》)

边草,边草,边草尽来兵老。山南山北雪晴,千里万里月明。月明,明月,胡笳一声愁绝。(戴叔伦辞。一题《调笑令》,一题《转应词》)

杨柳,杨柳,日暮白沙渡口。船头江水茫茫,商人少妇断肠。断肠,肠断,鹧鸪夜啼失伴。(王建辞。一题《宫中调笑》,一题《古调笑》)①

这组作品共有七首,这里我们只介绍三首。大家读一遍,可以发现它们在形式上和《回波乐》辞又有很大不同。首先,尽管这几篇作品仍然以六言四句为辞式的骨干,但在起调、转韵的地方,它们增加了两组二言句,以提高起调和叶韵的难度。其次,它们都是用边地景物起调的,第一首以"胡马"起,以"边草"结,第二首则以"边草"起,以"胡笳"结,其间有游戏上的关联。再次,它们采用了转韵的手法,即人为地叶韵。显而易见,它们已不是通常意义上的依调作词了——在曲调格式和修辞格式之外,它们遵循了一种临时设定的游戏规则。作为调名的"调笑"和"转应",对这种游戏规则作了暗示。

《调笑》其实是一个来自酒令的名称。它是一支著名的唐代酒筵抛打曲,盛行于贞元(785—804)、元和(806—819)年间。《唐语林》卷八说:"酒令之设,本骰子、卷白波律令,自后闻(间)以《鞍马》《香球》或《调笑》抛打时上酒。"②白居易《代书诗一百韵寄微之》说:"打嫌《调笑》易,饮讶'卷波'迟。"自注:"抛打曲有《调笑》,饮酒曲有'卷白波'。"③我们知道,唐代酒令有三种主要类型:一是律令,即按一定规则依次行酒,往往把竹筹用为行令器具;二是骰盘令,即同博戏相结合的酒令,往往用骰盘作行令器具,通过掷骰取"采"来推动饮酒;其

① 《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》,页 205,207,276。

② 《唐语林校证》,中华书局,1987 年,页 742。

③ 《白居易集》,中华书局,1979 年,页 246。

三是抛打令，即伴随一定的音乐，通过巡传行令器物以及巡传中止时的抛掷游戏，来决定送酒歌舞的次序。因此，这几条资料的意思是说：在律令中有“卷白波”一曲（“卷白波”的字面涵义是迅速饮酒），在抛打令中有“调笑”一曲。既然抛打令是一种歌舞令，那么，《调笑》便是随着唐代酒筵歌舞的兴盛而流行开来的[①]。

配合《调笑》等酒筵歌曲的文辞，称作“著辞”。“著辞”是常见于唐人诗文的一个术语，指的是酒筵上的依调唱辞或依调作辞，也就是配合行令游戏的歌唱和歌唱之辞。就音乐属性而言，它是曲子；但它又区别于普通曲子，除曲调规则而外，它还讲求酒令游戏的规则。

从功能上看，我们可以把唐著辞分为三类：一是送酒著辞，二是抛打著辞，三是改令著辞。送酒著辞即劝酒歌唱，据唐代小说所记，其特点是相互酬唱，劝酒人的令歌与对尊人的答歌同依一调。抛打著辞也就是与抛打令相结合的歌舞，其进行方式见于各种《抛球乐》辞[②]，即往往用击鼓传花式的游戏选择歌舞之人。改令著辞则是一种以曲调为基本令格的撰词游戏。“改令”的字面涵义是由参加酒筵的人依次担任令主，改换旧令，另拟新令。它包括舞令、诗令、博物令、手势令等众多形式，而以著辞令最为常见。以上作品其实是改令著辞的早期例证。

这七首作品作为改令著辞的特征是：都以“令”为名，使用《调笑》、《三台》等流行的酒令曲；都以首句二字标明题目、咏物，有共同的起结方式；都是三转韵，后一转颠倒前韵的韵脚二字另立新韵；它们的调名歧异很多，但都可以在改令角度上统一起来，比如“三台”指

---

① 参见《唐代酒令艺术》第一章，有台北文津出版社 1993 年版、上海知识出版社 1995 年版、东方出版中心 1996 年版。

② 如刘禹锡《抛球乐》辞：“上客如先起，应须赠一船。”“幸有《抛球乐》，一杯君莫辞。”皇甫松《抛球乐》辞：“红拨一声飘，轻球坠越绡。”“少少抛分数，花枝正索绕。”徐铉《抛球乐》辞：“歌舞送飞球，金觥碧玉筹。”“灼灼传花枝，纷纷度画旗。”

的是曲调类型[1],"调笑"指来自抛打令的游戏特点,"转应"指"月明—明月"、"断肠—肠断"一类修辞方式,"宫中"等则指命题范围;"胡马"、"边草"二首中的对句(例如"跑沙跑雪独嘶"和"山南山北雪晴"),不仅修辞形式相同、句中平仄("跑"读平声)相同,甚至入声字的位置也相同。因此,我们不仅可以把它们判为作于同时同地的改令辞,而且从中知道:改令著辞是既讲求曲调令格,又讲求叶声、叶韵、命题等修辞令格,往往临时设定文辞格律的曲子辞。

关于上述判断,还有一个旁证:那就是它们的作者是同时人。根据《唐代诗人丛考》的考证,韦应物、戴叔伦年龄相近,戴叔伦仅比韦应物年长五岁。贞元初年(约785)他们同在江西任刺史——韦应物是江州刺史,戴叔伦是抚州刺史[2],是很有条件相互交往的。因此可以判断,这几篇作品是作于同时同地的改令辞,它们代表了作为酒筵改令辞的曲子辞形态。

四、裴諴、温庭筠打令词

不是厨中串,争知炙里心。井边银钏落,展转恨还深。/不信长相忆,抬头问取天。风吹荷叶动,无夜不摇莲。/簳蜡为红烛,情知不自由。细丝斜结网,争奈眼相钩。(以上三首为裴諴《南歌子》)

思量大是恶因缘,只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔,美人

[1] 《三台》出自北齐宫中的送酒曲。因"作乐时部首拍板三声"而得名。它采用了一种特殊的节奏,即"急三拍"节奏;凡采用此类节奏的乐曲,遂往往冠以"三台"之名——比如《突厥三台》、《宫中三台》、《江南三台》、《上皇三台》、《西河师子三台舞》、《怨陵三台》、《庶人三台》、《皇帝三台》等。各种《三台》曲,流传下来的歌辞大致上都是六言体。宋程大昌《演繁露》卷一一有云:"其所谓'三台'者,众乐未作,乐部首一人举板连拍三声,然后管色以次振作,即《三台》曲度也。"文渊阁《四库全书》本,第852册,页164上。

[2] 傅璇琮《唐代诗人丛考》,中华书局,1981年,页310—311,368—369。

长抱在胸前。/独房莲子没人看,偷折莲时命也拚。若有所由来借问,但道偷莲是下官。(以上二首为裴諴《新添声杨柳枝》)

一尺深红朦曲尘,旧物天生如此新。合欢桃核终堪恨,里许元来别有人。/井底点灯深烛伊,共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆,入骨相思知不知。(以上二首为温庭筠《新添声杨柳枝》)①

这七首作品,在唐代被称作"打令辞"。《云溪友议》的说法是:晚唐时候有裴諴、温庭筠两个才子。他们善于谈谑,好作歌曲,作了很多流行的酒筵歌词。其中《南歌子》和《新添声杨柳枝》被饮酒的人竞相歌唱而进行"打令"②。现在我们看到,这种打令词有一些不同于《纪辽东》、《回波乐》、《调笑》、《三台》的特点。它们不仅同依一调(例如《新添声杨柳枝》为七言四句词调,句句韵),而且都用谐音双关和比喻,都咏艳情,分别以琵琶、莲子、桃核、骰子等筵席上的常见器物为题面。其中谐音双关和比喻的写作方法最为奇特,比如"不是厨中串,争知炙里心,井边银钏落,展转恨还深"一首,是用烤肉来比喻炽热的心情,用井中银钏来暗示辗转不寐的深情;又如其他各首以"摇莲"喻"遥怜"、以"莲子"喻"怜子"、以"围棋"喻"违期",属谐音双关。值得注意的是:这些写作手法是作为游戏规则而被运用、被展示出来的。由此可见,这几首作品既是讲求多重令格的酒令曲子辞,同时也是既讲求曲调规定又讲求主题、题材、写作手法规定的令格的代表。它们联系于求难求险的改令倾向。

这种在文字上求难求险的倾向,同时也见于民间嘲谑,在《太平广记》"嘲诮"五卷(卷二五三至卷二五七)、《全唐诗》"谐谑"四卷(卷八六九至卷八七二)当中得到了记录。此外敦煌歌辞《苏莫遮》有云:

---

① 见《云溪友议》卷下,古典文学出版社,1958 年,页 65—66。

②《云溪友议》卷下:"裴郎中諴,晋国公次子也。足情调,善谈谑,与举子温岐为友。好作歌曲,迄今饮席多是其词焉。……裴君《南歌子》词云……二人又为《新添声杨柳枝》词,饮筵竞唱其词而打令也。词云……"页 65。

"善能歌,打难令。"[①]《维摩诘经讲经文》有云:"风前月下缀新诗,水畔花间翻恶令。"[②]"难令"、"恶令"等词,都反映了当时的改令风尚。改令的难度集中在对令格的讲究上,改令著辞命题、命调的格律特征便是起于令格的多重性的。此外有一种常见的讲求是关于用韵的讲求。《纪异录》记载高崇文、薛涛改一字令,其令格要求是"须得一字象形,又须逐韵"(意思是列举一个字,说一句话,要求这句话既描写了字形,又叶了字韵)[③];《鉴诫录》记载冯涓、王锴改一字三呼令,令格为"一字三呼,两物相似"(意思是列举三个字、两样东西,三个字的字形相同,两样东西的形状相近,两句话彼此叶韵)[④]:这两件事都反映了改令著辞在"逐韵"方面的讲求。由此可以知道,唐著辞对错韵、转韵等音韵修辞手段的运用,这并不是孤立的现象;它是整个改令令格发展演变的结果,也就是令格复杂化、修辞手段细致化的结果。中唐以后,常规的律令渐渐衰亡,代之而起的是讲求格律的改令。这种酒令风尚的变化,可以进一步证实唐代文人曲子辞的特殊格律来源于改令。

另外值得注意的是:改令著辞的涌现、曲子辞的文人化或令格化,是以饮妓艺术的繁盛为条件的。《南部新书》辛集记有"令丹霞改令罚曹(生),霞乃号为《怨胡天》——以曹状貌甚肖胡"的故事[⑤]。故事中的丹霞就是职业的"饮妓",而《怨胡天》则是一个具有双关涵义的曲名。敦煌歌辞中有一批嵌曲名作品,比如说"美人秋水似天仙,红娘子本住□□"、"醉胡子楼头饮宴"、"下水船盏酌十分"[⑥]。其中隐藏的《秋水》、《天仙子》、《红娘子》、《醉胡子》、《下水船》等曲名,就是

---

① 《敦煌歌辞总编》,页 644。

② 《敦煌变文集》,人民文学出版社,1957 年,页 541。

③ 《敦煌歌辞总编》,页 506—507。

④ 高崇文起令为:"口,有似没梁斗。"薛涛还令为:"川,有似三条椽。"王锴起令为:"乐、乐、乐,冷陶似馎饦。"冯涓还令为:"己、已、巳,驴粪似马屎。"何光远《鉴诫录》卷四《轻薄鉴》,《学津讨原》本,第 13 册,页 115 下。

⑤ 《南部新书》,中华书局点校本,2002 年,页 122。

⑥ 《敦煌歌辞总编》,页 506—507。

常用于酒筵的艺术歌曲,因饮妓而流行。另外据记载,温庭筠的曲子辞创作是同“士行尘杂”、“为侧艳之词”、“饮席多是其词”的生活相关联的[①]。这都说明,改令著辞是文人和饮妓的共同创造,曲调、修辞、双关手法是三大主要规则。此外值得特别注意的有如下记述:

> 花蕊夫人《宫词》:“新翻酒令著词章,侍宴初开意却忙。宣使近臣传赐本,书家院里遍抄将。”
>
> 杜牧《后池泛舟送王十秀才》:“问拍拟新令,怜香占彩球。当筵虽一醉,宁复缓离愁。”
>
> 贾悚《春池泛舟联句》:“杯停新令举,诗动彩笺忙。”[②]

这些诗句说明:著辞令是当时妓筵的主要节目。在这种宴会上,常常使用“新翻”的著辞令格。令格颁布于“侍宴初开”之时,以便使与筵者有一个较充分的构思时间,创作出格律精巧的著辞作品。从所谓“传赐本”和“遍抄将”看来,这种创作有歌辞范例作为蓝本,也就是遵循以歌辞范例形式所公布的令格;因此,它必然包含曲调、曲拍以外的第三重令格。但曲拍毕竟是这种令格中的重要一环,所以杜牧诗有“问拍拟新令”一说。而贾悚诗所说的“彩笺”,则说明这时的著辞令已脱离口占(即兴报出文辞)或口号(即兴朗诵)的朴素形态。

根据以上所述,我们可以复原唐著辞的创作过程。这过程是:依据曲拍拟订令格,依据令格写作著辞,然后才进入著辞的演唱。令格在这里是一个联系曲调与歌辞的过渡形式,有它自己的独立性。它已经兼有改令规范和依调著辞之规范这两方面的属性。或者说,“曲拍”代表了音乐的令格;“问拍拟新令”,则在音乐的令格之外,加上了修辞的令格。正是在这种情况下,产生了《杨柳枝》、《三台令》、《调笑令》、《转应词》、《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》、

---

① 《旧唐书》卷一九〇下,中华书局点校本,页 5079;《云溪友议》卷下,页65。

② 《全唐诗》,页 8979;《樊川诗集注》,上海古籍出版社,1978 年,页 345;《全唐诗》,页 8893。

《更漏子》、《归国遥》、《菩萨蛮》等一批既讲求曲调格律又讲求修辞格律的曲子辞作品。如果说,《酒泉子》二十多体的形成原因,是在一种曲调令格之下设置了多种修辞令格,那么又可以判断:这些曲调的体式,不仅反映了唐代文人曲子辞在格律方面的尝试,不仅代表了曲子发展的一个特殊阶段——著辞阶段的特色,而且,它们本身就是一批改令令格的遗存。

总之,本文的结论是:词体是在中古新俗乐兴起以后,经长期发展而形成的一种文体。就其主要的阶段性特征来说,它经历了民间辞、乐工辞、饮妓辞、文人辞次第演进的过程,分别具有作为"胡夷里巷之曲"、教坊曲、酒筵改令辞、格律范本辞的不同本质。《云谣集杂曲子》、《乐府诗集·近代曲辞》、《尊前集》、《花间集》,大致可以看作这四个发展阶段的代表。由于每一阶段的文化因素都在后起阶段得到一定程度的保留,因此,词也可以说是隋唐燕乐及其所关联的诸种风俗活动的产物。换句话说,词体的格律特征,事实上反映了一种文化积累:在民间辞阶段,它获得了歌调;在乐工辞阶段,它获得了依调撰词的曲体规范;在饮妓辞阶段,它增加了众多的改令令格;在五代以后的文人辞阶段,这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。我们平时所说的"词",也就是最后一种形态的曲子辞——事实上,是改变了音乐性质、仅用于吟诵和案头欣赏的"曲子辞"。

(原载《中国语文学志》第16辑,
韩国中国语文学会编印,2004年12月)

隋唐五代词曲概述

提要:本文扼要讨论本世纪隋唐五代词曲研究的发展历程。在此基础上,从五个方面阐述隋唐五代音乐文学的概貌:(一)隋唐五代音乐文学的种类,包括谣歌、曲子、大曲、琴歌、讲唱等五种音乐体裁。它们联系于不同的社会功能,也决定了诸种歌辞形式的区别。(二)隋唐五代文学同音乐的共生关系。通过这种关系的各种表现,可以认识到辞先声后、声先词后这两种辞与乐的关系。(三)敦煌文学和唐代讲唱艺术的关系。根据这种关系,可以把敦煌文学作品分别归入讲经文、变文、话本、词文、俗赋、论议文、曲子辞、诗歌等八种体裁。(四)曲子和声诗。它们本质上是两种曲子辞:一是按因声度词之法创作出来的乐工词,二是按采诗入唱之法编配的文人曲子辞。(五)词律的形成。这个过程事实上是一种文化积累:在民间辞阶段获得歌调,在乐工辞阶段获得依调撰词的曲体规范,在饮妓辞阶段增加众多的改令令格,在五代以后的文人辞阶段形成由词谱所规定的种种格律。其中酒令是词律形成的关键。

从作家文学的角度看,中国文学史是以诗、词、曲为主流的历史。在这里,“诗”指的是唐以前产生的以齐言为主要句式的韵文文体,包括《诗经》体、楚辞体、乐府体以及五、七言近体;“词”指的是以长短句为主要体式的特殊格律诗,亦即唐以后产生的依词牌或曲调格式填写的韵文;“曲”则指元明清三代的剧曲和散曲,主要指其中可用于清唱的部分。这些文体代表了传统的学术立场或学术视角。因为它们是作家擅用的文体,所以被看作经典文体,成为历代研究者观察其他文学体裁的

出发点和标准。例如和宋以后文人词体裁相近的唐代民间曲子辞，在习惯上也称作“词”；和元明清散曲、小曲体裁相近的唐代通俗歌辞，在习惯上也称作“曲”。所谓“词曲”，事实上是全部音乐文学作品的代称。也就是说，我们不妨按照约定俗成，把隋唐五代音乐文学统称为“隋唐五代词曲”，但应当在理论上明确，这一名称的实际内涵是指音乐文学。

同样，关于隋唐五代音乐文学的研究，也是在“词曲研究”的名义下进行的。这种研究有两条路线：一是为探讨词和戏曲的起源而注意研究隋唐五代音乐文学，二是在研究敦煌发现的通俗文学资料的时候提出“曲”的概念。尽管这两者都是从旧的出发点起步的，但它们面对了新资料、新问题，因而构成本世纪（按：本文的本世纪实指20世纪，后同）中国学术的重要景观。以下是本世纪隋唐五代词曲研究的一些重要事件，它们正好可以说明：词曲研究的发展历程，正是其音乐文学本质渐次披露的过程；或者说，是隋唐五代音乐文学成为独立的学术领域的过程。

——1905年，刘师培（光汉）在《国粹学报》上发表《论文杂记》，认为“古代诗多入乐，与词相同，而后世之词则又诗之按律者也”，因而提出“词出于古乐之别派”的主张。文学史研究从此走上由音乐文学角度入手研究诗、词嬗变的道路[①]。

——1913年，在完成《曲录》、《戏曲考源》、《唐宋大曲考》等项研究的基础上，王国维撰成《宋元戏曲考》。这些著作首次对唐代歌舞戏、滑稽戏、大曲的资料作了系统论述[②]。

——1920年，王国维发表《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》一文，介绍《季布歌》、《孝子董永传》等敦煌讲唱文，以及《西江月》、《菩萨蛮》、《凤归云》、《天仙子》等敦煌曲子辞作品。作家文学之外的音乐文学领域，由此为人所知[③]。

---

① 文又载《刘申叔遗书》，江苏古籍出版社，1997年，页710—724。

② 参见《王国维遗书》，上海古籍书店，1983年，第15—16册。

③ 原载《东方杂志》第17卷第8号，1920年4月；又载《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社，1982年。

——1922年、1924年，日本铃木虎雄、青木正儿分别在《支那学》上发表《词源》、《关于词格的长短句发达的原因》二文，对词的起源问题作了系统讨论。后文批评了朱熹的填实泛声之说；前文则列举了自六朝至晚唐的音乐文学资料，认为"词起于中唐晚唐之际"，而初盛唐间已有《回波乐》、《舞马词》等用于燕乐①。这一观点，后来被许多学者接受。

——1924年，罗振玉辑印《敦煌零拾》，首次公布《云谣集杂曲子》、《佛曲三种》、《俚曲三种》、《小曲三种》等敦煌音乐文学资料，开启了对唐代音乐文学新体裁"曲子"的研究，以及对讲经文（罗振玉称"佛曲"）、变文与词文（罗振玉称"俚曲"和"小曲"）的研究②。

——1929年，郑振铎完成《敦煌的俗文学》、《词的启源》二文。前文首次提出了"民间杂曲"、"民间叙事诗"、"杂曲子"、"变文"、"俗文"等敦煌文学的分类概念；后文则批评了传统的"诗余"观念，认为"胡夷、里巷之曲"代表了词的两个来源③。

——1932年，王易所著《词曲史》由神州国光社出版。此书列有《隋唐乐府》、《唐代词体之成立》、《唐五代诸词家》等小节，介绍了隋唐五代作家的音乐文学活动。

——1933年至1934年，龙榆生先后发表《词体之演进》、《中国韵文史》等论著。这些作品从唐代文献中钩稽出大批曲子资料及歌唱资料，论述了词曲与音乐的关系、燕乐杂曲辞的产生与发展、令词在唐代的尝试及在西蜀南唐的兴盛等问题，为唐五代音乐文学提示了研究主线④。

——1935年，朱谦之所著《中国音乐文学史》由商务印书馆出

① 参见《日本学者中国词学论文集》，上海古籍出版社，1991年，页24—36。

② 有东方学会排印本，1924年。

③《敦煌的俗文学》，原载《小说月报》第20卷第3号，1929年3月；《词的启源》，原载《小说月报》第20卷第4号，1929年4月。后文又载《词学研究论文集》（1911—1949年），上海古籍出版社，1988年。

④《词体之演进》，原载《词学季刊》创刊号，1933年4月；又载《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社，1997年。《中国韵文史》，1934年8月初版，上海古籍出版社2002年再版。

版。此书从音乐角度论述了历代文学的演变。在《唐代诗歌》一章，论述了燕乐区别于雅乐的特点、诗与歌的关系、绝句之唱法等问题。同以往的著述相比，这是最接近音乐文学本质的一部著作。

——1937年前后，向达、孙楷第分别发表《记伦敦所藏的敦煌俗文学》、《唐代俗讲考》、《唐代俗讲轨范与其本之体裁》等文。向达对敦煌文学作出了较符合原本面貌的分类，即分为变文、词文、故事、白话诗、俗赋五类，并系统论述了唐代俗讲的仪式、文本、起源和演变；孙楷第则进而讨论了唱经、吟词、吟唱与说解之人、押座文与开题等音乐仪式问题[①]。

——1950年至1955年，王重民《敦煌曲子词集》、任二北《敦煌曲初探》、《敦煌曲校录》先后出版。前书是第一部较为详备的敦煌曲子辞总集；后二书则分别在理论上和资料上，为敦煌曲子辞及其艺术形式研究建立了坚实的基础[②]。

——1954年，周绍良编成《敦煌变文汇录》[③]，1957年，向达、王重民、王庆菽、周一良等编成《敦煌变文集》[④]，为敦煌讲唱文学（包括变文、讲经文、俗赋、论议文、词文等）研究提供了较为完备的资料。

——1958年至1987年，任半塘（二北）先生先后出版了《唐戏弄》、《教坊记笺订》、《优语集》、《唐声诗》、《敦煌歌辞总编》等著作[⑤]。作为唐代音乐文学研究领域集资料大成的著作，也作为系列成果，这

---

① 向达《唐代俗讲考》，原载《燕京学报》第16号，1934年12月；《记伦敦所藏的敦煌俗文学》，原载《新中华杂志》第5卷第13号，1937年7月；孙楷第《唐代俗讲轨范与其本之体裁》，原载《国学季刊》第6卷第1期，1937年6月。三文均由《敦煌变文论文录》收录，上海古籍出版社，1982年。

② 王重民《敦煌曲子词集》，上海商务印书馆，1950年初版，1957年修订再版；任二北《敦煌曲初探》、《敦煌曲校录》，上海文艺联合出版社，1954年、1955年。

③ 上海出版公司出版，1954年。

④ 人民文学出版社，1957年初版，1984年再版。

⑤《唐戏弄》，作家出版社1958年初版，上海古籍出版社1982年修订再版。《教坊记笺订》，中华书局，1962年。《优语集》，上海文艺出版社，1981年。《唐声诗》，上海古籍出版社，1982年。《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987年。

些作品借助戏剧起源、词调形成这两个学术争议问题，全面揭露了隋唐五代音乐与文学的复杂关系。

——1985年，王昆吾完成《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》、《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》二书，为隋唐五代音乐文学研究提供了一个较详明的分类体系和作品总集，同时深入考察了隋唐五代诸种音乐体裁及相关文学品种的起源与发展①。1991年至1995年，他又先后出版了《汉唐音乐文化论集》、《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》二书，进一步联系酒筵游戏和敦煌令舞，阐明了后世词律的来源②。

上述工作，开辟了隋唐五代音乐文学研究的领域，使这一时期音乐文学的面貌比其他任何时期都更为清晰地展现在我们面前。综合各家研究成果，本专题大略包含以下几方面内容。

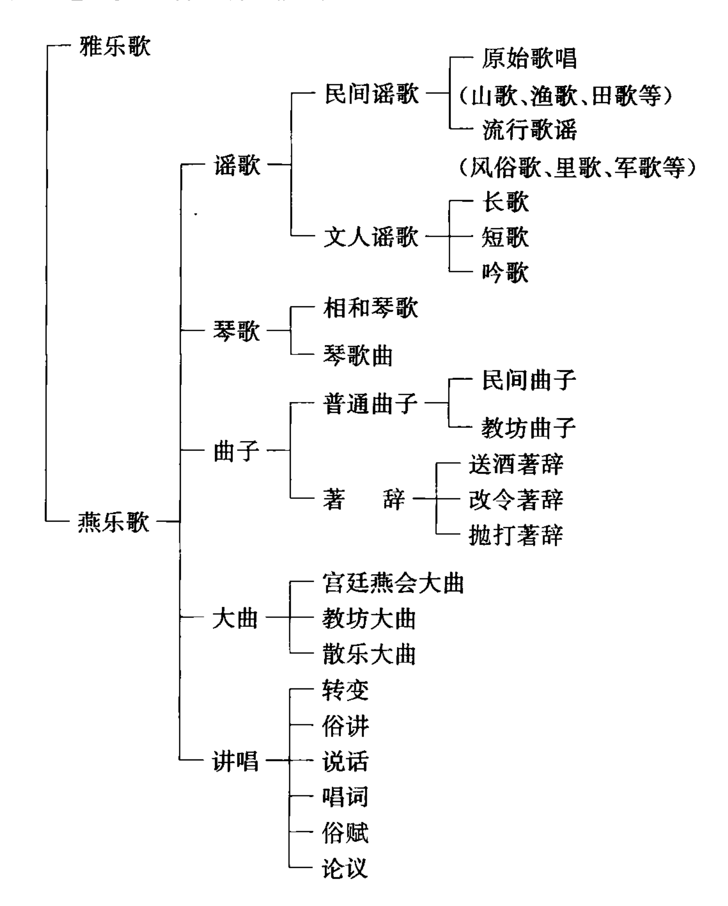
一、隋唐五代音乐文学的种类

科学研究的第一步是对事物或研究对象进行分类。分类体系的成熟过程，也就是学科理论的成熟过程。在唐代音乐文学研究领域，最早的对象大略分为两类：一是“词”，代表纳入音乐文学范围的作家作品；二是“曲”，代表作为作家作品之早期形态的俗文学作品。前者被看作宋词的本源，后者通常具有曲艺形式，故分别以“词”、“曲”为名。20世纪初以来，由于中国音乐史学的成熟，也由于敦煌俗文学资料的发现，在这一领域产生了“变文”、“曲子”、“讲经文”、“声诗”、“俗赋”等一大批新的音乐文学概念。1962年，任半塘先生遂在《唐

① 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年。《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，巴蜀书社，1990年。

② 《汉唐音乐文化论集》，台北学艺出版社，1991年。《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》，台北文津出版社，1993年；上海知识出版社，1995年；东方出版中心，1996年。

代音乐文艺研究发凡》一文中，提出以“戏弄”、“声诗”、“词”（后改称“杂言”）、“著辞”、“大曲”、“讲唱”为唐代文艺的主要品种[①]。1985年，王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》在全面分析有关资料的基础上，进一步以音乐体裁为单元，提出了以下一个分类体系：



这一体系的特点，是从歌唱方式的角度来理解音乐文学的分类，亦即以“歌辞”作为音乐文学的代称。这意味着，音乐文学史研究的对象，主要是具备诗歌形式的歌唱作品。如果把具有歌调、具有旋律

---

① 载《教坊记笺订》，卷首。

当作歌辞的特征，那么，隋唐五代的吟词也属音乐文学的范畴。因此，先秦的“歌诗”、“笙诗”、“弦诗”、“舞诗”，汉以来的“相和歌辞”、“清商曲辞”、佛教转读，以及历代谣歌辞、琴歌辞、讲唱歌辞，均可看作隋唐五代音乐文学的渊源。

这一体系的另一特点，是重视音乐体裁对于文学形式的规范作用。按照古代史家的普遍看法，“雅乐”可理解为祭祀天地、祖宗、鬼神的仪式音乐，亦即旧乐或“先王之乐”；“燕乐”可理解为隋唐五代的流行音乐，亦即用于娱乐的新的艺术性音乐。若从燕乐或艺术性音乐的角度看，则隋唐五代有以下五种主要的音乐体裁。这一时期所有音乐文学作品，都可以纳入这五种音乐体裁，并从体裁的音乐特性中得到解释：

（一）谣歌，亦即徒歌。其特征是不配乐歌唱，结构不稳定，古称“无章曲之歌”。民间谣歌往往具有集体创作的性质，在特定地区流行，多用方言和歌唱套式，人称“吴歈”、“楚调”、“巴歌”或“秦音”。文人徒歌则往往是对民间谣歌或琴歌的仿效，或称作“乐府”，或近于吟诵。

谣歌作为即兴歌唱，在历代文献中很少得到记录。但我们可以通过曲子去认识隋唐五代谣歌的面貌。“胡夷里巷之曲”的提法，说明隋唐五代的曲子有两大来源：其一是西域的器乐曲，其二就是民间谣歌。例如《竹枝》、《纥那曲》、《罗唝歌》、《得体歌》、《采莲子》、《泛龙舟》、《渔父歌》、《杨柳枝》、《山鹧鸪》、《回波乐》、《夜半乐》、《缭踏歌》、《队踏子》、《吴吟子》、《黄獐》等曲，其始即为民间谣歌。从刘禹锡等人关于《竹枝》的记叙中，我们还可以了解谣歌由民间而进入文人视野，转变为曲子或词调的过程。《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》收录了相当多的谣歌作品。

（二）曲子，即隋唐五代的流行歌曲。同谣歌相比，它经过乐工伎人加工，是有调名、有章曲、能入乐的音乐作品——所以又称“曲度”。同前代的相和歌、清商曲相比，它是隋唐燕乐系统中的艺术歌曲，吸收了来自胡乐的曲体因素和节奏乐器的因素，具有结构规整、节奏鲜明的特点——所以有“曲子”的专名。《教坊记》所录曲名，除

少量大曲外，都是曲子。《云谣集》、《尊前集》、《花间集》、《乐府诗集·近代曲辞》所录歌辞，基本上是按因声度词之法创作出来的，因此都是曲子辞。

若从文学角度对唐代曲子辞作一分辨，那么可以发现其中有三类作品。其一是非作家的单首曲子辞，例如敦煌《云谣集》中的曲子辞；其二是作家的曲子辞，例如温庭筠、皇甫松、韦庄等人的作品。后者往往作于酒筵，具酒令游戏的性质，称"著辞"。大批唐著辞的存在，说明酒筵是文人参预音乐文学活动的重要场所。而前者（无主名的曲子辞）则不咏曲名，无严格而统一的格律，多用女子口吻，例如以下一首：

> 天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，与奴吹散月边云，照见负心人。
>
> ——《望江南》，原载《敦煌词掇》[①]

在《云谣集杂曲子》33首作品中，这种妇女题材的作品占有25首，说明这是一个用于妓歌的曲子辞集。在以上两类作品之外，《敦煌歌辞总编》还收录了一批联章形式的曲子辞。这些作品多用讲唱口吻，多是僧侣之辞，说明佛教讲唱是影响曲子辞发展的一个重要因素。

（三）大曲：由歌、乐、舞的结合而形成的一种多曲段的音乐体裁。一般由器乐曲、歌曲、舞曲三部分组成，以器乐曲缓奏（配合缓舞）为"散序"，以节拍稳定、伴有歌唱的部分为"中序"，中序的曲子联唱称"排遍"，排遍之后的急舞之曲称作"破"，破曲之后有送曲。大曲的每一部分都可以配辞，但同文学关系最密切的部分是中序部分或排遍部分。例如《乐府诗集》卷七九《近代曲辞》所载五首成组的《水调》、五首成组的《伊州》，以及《凉州》排遍二首、《陆州》排遍四首，均为中序之辞。

---

① 周泳先《唐宋金元词钩沉》，商务印书馆，1937年。

唐大曲结构复杂有序,吸收并发展了魏晋大曲和胡乐大曲的特征。从魏晋大曲"艳"、"曲"、"趋"、"乱"的序列中吸收了由缓而急的进行方式,从胡乐大曲中吸收了以舞曲为主干的结构方式。此外,同上述两种大曲一样,唐大曲常常在表演时采用选段的方式。在这种方式中,产生了一大批被称作"摘遍曲"的曲子作品。例如后唐李存勖的《大石调歌头》,其音乐取自大曲歌头部分;前蜀毛文锡的《甘州遍》,其音乐是《甘州》大曲排遍部分的乐曲;南唐冯延巳的《后庭花破子》,其音乐是《后庭花》大曲入破部分的乐曲①。

(四)琴歌:配合琴曲的歌唱。琴歌的传统形式是相和歌唱,歌唱与琴乐间奏,不完全入乐,又称"弦歌"或"引和"。自曹魏时代起,琴歌受艺术歌曲的影响,严格按乐曲的旋律歌唱,人称"歌弦"或"著辞"。唐代琴家发展了这种歌弦方法,倚曲而歌,创制了一大批琴歌曲。《教坊记》所载的三百多支曲子,40 曲有同名琴曲,可见琴歌曲是唐五代歌曲的重要组成部分。

以上所说的"弦歌"、"歌弦"二分,是对琴歌的粗略分类。若从辞乐关系的角度细分,则隋唐五代有四种琴歌。其一是相和形式的琴歌,例如《胡笳十八拍》。此辞各段辞式不一,据记载,其曲与辞并不严格配合。其二是相和形式的琴歌曲,例如《宛转歌》。此辞各段辞式相近,说明是依歌曲之调填辞的;但据记载,其琴曲之调用于伴和,亦即用"扣琴弦而和之"的方式演唱。其三是因诗成调的琴歌曲,例如韩愈《琴操》。其创作方法是拟古题而成新辞,然后"声其章句,以律和之"②。其四是乐歌性质的琴歌曲,例如唐高宗的《白雪》。《旧唐书》说:"太常丞吕才造琴歌《白雪》等曲,上制歌辞十六首,编入乐府。"③这种情况属于依琴曲配辞。在《乐府诗集·琴曲歌辞》中,这四种琴歌均都得到较详备的记录。

① 三首作品均载《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》,页 483、610、747。

② 语见《茅亭客话》卷一〇"黄处士"条,《学津讨原》本,江苏广陵古籍刻印社,1990 年,第 12 册,页 527 上。

③《旧唐书》卷二八《音乐志》,中华书局点校本,1975 年,页 1047。

(五) 讲唱:说讲、歌唱和表演相结合的通俗曲艺艺术。其作品大多见于中华书局 1998 年版《敦煌变文校注》。主要包括六种伎艺:一为"转变",即配合图画说唱故事,其文本称"变文"。二为"俗讲",即以通俗手段演绎佛教经文,其文本称"讲经文"。三为"说话",即杂有歌唱的故事散说,其文本称"话本"。四为"唱词",以表演唱为主而间插说白,其文本称"词文"。五为"论议",以相互问答、相互诘难方式进行的表演伎艺,其文本为"论议文"。六为"俗赋",以韵诵方式进行的表演伎艺,作品有《丑妇赋》、《韩朋赋》等。这六类作品的形式特点是韵散相间,这是由它们的伎艺特点——说讲与唱诵相结合——决定的。

唐五代讲唱艺术是魏晋以来中西文化交流的果实,是在佛教传入及广场艺术兴起的条件下形成的。同样,隋唐五代音乐文学的每一体裁都有其具体的生长环境:谣歌是民间音乐特有的体裁,随着市民艺术的发展而得到传播;曲子以乐工、歌妓为载体,从属于贵族庄园及庭院的艺术与经济;大曲以教坊等专门音乐机关为摇篮,反映了宫廷燕乐以及上流社会燕乐生活的需要;琴曲则作为文人的自娱方式和琴师的独奏艺术而存在,较多地保持了清商乐的传统。因此,隋唐五代音乐文学在体裁上的差别,也反映了它们所对应的不同的社会功能。

二、隋唐五代文学同音乐的共生关系

朱谦之《中国音乐文学史》在论及音乐与文学的关系时,曾强调中国文学的进化与中国音乐发展的路径相同,由此提出了音乐与文学的共生关系的问题[①]。但关于这个问题的具体研究,却是在此后 47 年完成的。1982 年,任半塘先生《唐声诗》由上海古籍出版社出

① 朱谦之《中国音乐文学史》,上海人民出版社,2006 年,页 35,49。

版。这部 90 万字的著作，上编以事物关系为单元，下编以曲调为单元，详尽地展示了隋唐五代作家作品同音乐、舞蹈相关联的实况。

从中国音乐文学史的角度看，《唐声诗》是一部填补空白的作品。中国诗歌自古以来即有联系歌、乐、舞的传统。对于《诗经》、楚辞、汉魏六朝乐府和宋元明清词曲，历代学者均曾加以细致研究，唯独对于隋唐五代音乐文学缺少体认。郑振铎在《词的启源》一文中统计唐宋两代可歌之诗，认为“只有《怨回纥》、《纥那》、《南柯子》、《三台令》、《清平调》、《欸乃曲》、《小秦王》、《瑞鹧鸪》、《阿那》、《竹枝》、《柳枝》、《八拍蛮》诸曲而已”[①]。这样便产生了一个问题：中国音乐文学的发展，是否在隋唐五代出现过一段缺环？《唐声诗》的学术意义，首先即在于以充分证据解答了这一问题。它依据大量史料指出：从隋代开始，随胡乐入华而产生的新俗乐（燕乐），就出现了极为繁盛的局面。开元、天宝时期，燕飨乐伎和大曲、法曲、道曲等燕乐品种都得到蓬勃发展，以致朝廷设有大乐署、梨园、教坊等多种机构来掌管乐工和乐曲。当时仅宫廷所备曲调，就在“千至二千之间”[②]。中唐至晚唐，宫廷音乐流向民间，使音乐繁盛成为全社会的现象。在这种情况下，诗乐的兴盛是一件显而易见的事情，而决非像以前学者所想象的那样是诗乐的衰落。明确这一事实，不仅可以使以往中国音乐文学史上的一段壅蔽得以疏通，而且可以进而考察隋唐五代诗乐同其他音乐文学品种的关系，贯通文（诗体歌辞和长短句歌辞）、艺（歌、乐、舞、戏）双方。这就有助于说明，隋唐五代文学同音乐是有共生关系的。

为了达到文与艺的贯通，《唐声诗》提出了“歌辞”的概念。这是一个具有综合意义的概念，可以消弥过去文学研究中一些无认识价值的分割，例如所谓“严诗、词之辨”。从作家文学的角度看，近体诗歌与长短句体诗歌的分别自有其文体风格上的意义；但从音乐文学的角度看，这两者之间，就未必有本质的不同。所以历来的诗词分判

---

①《词学研究论文集》（1911—1949 年），上海古籍出版社，1988 年，页 3。

②《唐声诗》上编，页 34。

均未取得成功,“有体异而并未辨者,有虽辨而并不严者,有辨则严而行则不严者”[1]。有些著作,如刘大杰《中国文学发展史》,更陷入对同调名、同体格的辞或认作诗、或认作词的窘境。究其缘由,就是因为大量近体诗可以纳入曲子之乐,同长短句歌辞一起共有“歌辞”这一本质。这种近体诗就是所谓“声诗”。正是为了给予这批曾被人忽视、歪曲其音乐文学本质的歌辞以准确的认识,《唐声诗》对“唐声诗”作了规定:

> “唐声诗”,指唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言之近体诗,及其少数之变体;在雅乐、雅舞之歌辞以外,在长短句歌辞以外,在大曲歌辞以外,不相混淆。[2]

这一规定意味着,从宋代朱熹以来一向被视为定论的“诗乐亡而词乐兴”的词源说,以及“填实和泛声”之说,现在开始受到清算。从歌辞这一总体概念出发,研究者开始重视音乐阶段的分别,而不是齐言、杂言等文辞体式的分别,“乐府之乐隶清商,已终止于陈;齐言、杂言则隶燕乐,同始于隋”[3]。在这一阶段,诗乐也就是所谓“词乐”。词乐无须等诗乐有了缺陷或散亡后才能兴起;作为长短句的“词体”,也不俟齐言诗体为了协乐,字句有所增删后才能形成。相反,齐言、杂言歌辞之“同时并举,无所后先,各倚其声,不相主从”[4],是古已有之的现象。它决定于音乐的多样性,而非决定于作家的审美好恶。总之,《唐声诗》表明:应从文学与音乐共生这个大背景上,来认识诗体作品与长短句体作品的差别及关联。

以上关于“唐声诗”的定义,同时也揭示了隋唐五代文学的一个特点:作家作品是音乐文学的重要组成部分;而作家文学的音乐

---

① 《唐声诗》上编,弁言页 4,又页 638。

② 《唐声诗》上编,页 46。

③ 《唐声诗》上编,弁言页 4。

④ 《唐声诗》上编,《唐声诗总说》,页 2。

化，则是在俗乐兴盛的条件下实现的。因为既然“声诗”是配入歌舞的五、六、七言之近体诗，是唐五代所特有的一种音乐文化现象，且同这一阶段的雅乐、雅舞有着本质的区别，那么，它便反映了作为新俗乐的隋唐燕乐的兴起。在探讨词的起源之时，人们通常会注意到唐代的长短句歌辞，但“声诗”正好说明，即使不计大曲中的齐言歌辞，近体诗入乐亦是唐五代音乐文学中的重要现象。因此可以说，声诗与燕乐的对应，正是对隋唐五代文学与音乐共生关系的反映。《唐声诗》所列举的以下五类事例，具体地表达了这一关系：

（一）唐代文人诗常被采入音乐，付诸歌唱。元稹《乐府古题序》说：“诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇九名，皆属事而作。虽题号不同，盖选词以配乐，非由乐以定词也。”[①]这反映了诗歌入乐的广泛性。

（二）采诗入乐的主要方式，是由乐工伶人将诗坛的优秀诗作配乐歌唱。如《国秀集》序称：“自开元以来，维天宝三载，谴谪芜秽，登纳菁英，可被管弦者，都为一集。”[②]唐代的乐工伶人有数万之众，诗人也往往精通音乐。这为歌诗结缘提供了良好条件。故唐诗文中常常记录“乐人争唱卷中诗”[③]的盛况，李白、王维、杜甫、王昌龄、王之涣、高适、白居易、元稹、刘禹锡、李贺、李益、武元衡等诗人的诗篇都被谱为歌曲广泛流传。例如王之涣的《凉州词》、《登鹳鹊楼》“传乎乐章，布在人口”[④]，王维《相思》、《伊州歌》、《陇头吟》、《渭城曲》等诗“梨园唱焉”[⑤]。

（三）声诗主要产生于冶游、宴饮等场所。例如《唐诗纪事》记中

---

①《元稹集》卷二三，中华书局，1982年，页254。

② 载傅璇琮《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996年，页217。

③ 韩翃《送郑员外》，载《全唐诗》卷二四五，中华书局，1960年，页2750。

④ 见唐靳能所作《唐故文安郡文安县太原王府君墓志铭并序》，转引自《唐才子传校笺》第一册，中华书局，1987年，页447。

⑤《云溪友议》卷中，古典文学出版社，1958年，页41。

宗桃花园宴从臣，李峤领衔歌诗，“明日宴承庆殿，上令宫女善讴者唱之。词既婉丽，歌仍妙绝，乐府号《桃花行》”[①]。白居易诗中则有“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗”[②]之句。

（四）声诗依靠乐工歌伎而流传，为社会各阶层所喜爱。如唐宣宗悼白居易诗称“童子解吟《长恨》曲，胡儿能唱《琵琶》篇”[③]；元稹《长庆宫辞》数百十篇，京师竟相传唱；李益“回乐峰前沙似雪”一首，天下唱为歌曲[④]，“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子”[⑤]；李贺“乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管”[⑥]；武元衡“工五言诗，好事者传之，往往被于管弦”[⑦]。

（五）唐人声诗最常见的形式是绝句。王骥德《曲律》说：“唐之绝句，唐之曲也。”[⑧]王士禛《唐人万首绝句选序》云：“开元、天宝以来，宫掖所传，梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句尔。故王之涣‘黄河远上’、王昌龄‘昭阳日影’之句，至今艳称之；而右丞‘渭城朝雨’，流传尤众，好事者至谱为《阳关三叠》。”[⑨]

这些事例说明，唐五代文学与音乐的共生，既决定于社会需要，决定于文学作品的功能，也决定于文学作品的传播方式，是一个必然的现象。

那么，文学、音乐的共生关系有哪些具体的表现形式呢？《唐声诗》对此也作了着重的论述。此即“选词以配乐”、“因声以度词”两种形式。在唐以前，沈约《宋书·乐志》曾说到“由徒歌而被之管弦”、

① 《唐诗纪事》卷一〇，上海古籍出版社，1965年，页146。

② 《醉戏诸妓》，《白居易集》卷二三，中华书局，1979年，页510。

③ 《悼白居易》，载《全唐诗》卷四，页49。

④ 《唐国史补》卷下，上海古籍出版社，1979年，页55。

⑤ 《新唐书》卷二〇三，中华书局点校本，页5784。

⑥ 同上注，页5788。

⑦ 《旧唐书》卷一五八，页4146。

⑧ 《曲律·杂论第三十九上》，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年，第4册，页155。

⑨ 李永祥《唐人万首绝句选校注》，齐鲁书社，1995年，页1。

“因管弦而造歌以被之”的二分[1]。在唐代，孔颖达《诗大序疏》中有“准诗而为声”、“依声而作诗”的二分[2]，元稹《乐府古题序》中有“选词以配乐”、“由乐以定词”的二分[3]，此后黄休复《茅亭客话》中有“本诗之言而成调”、“因调以成言”的二分[4]。尽管沈约说的是徒歌与乐歌的关系，不同于唐人说的徒诗与歌曲的关系，但这些论述，都说明在齐言、杂言之别的背后，有更为本质的分别——辞先声后、声先词后这两种文学与音乐相联系的方式之别。所谓“诗词之辨”，所谓长短句辞产生于歌诗之时的“填实和、泛声”，其失误的原因，就在于未究明诗与乐的上述关系。

《唐声诗》分上、下两编。上编为“理论”，是在排比沟通唐代确曾歌唱或可能歌唱的齐言诗二千首以及有关记载千余条的基础上，经反复思考而产生的；下编为“格调”，是在所得理论的指导下，对从 2000 首作品中提出的 150 余支曲调重新审定后著录的“谱式之稿”。因此，除了有关文学、音乐关系的理论建树外，《唐声诗》在汇集、梳理唐代诗乐资料方面，也是成绩卓著的。在梳理“格调”的资料时，它采用了以曲调为单元的考据方法，考据内容则有“辞”、“乐”、“歌”、“舞”、“杂考”五个方面。这样一来，隋唐五代音乐文学作品的流程便融入了曲调的流程，呈现出丰富的内涵。这一研究方法，再次证明文学同音乐的共生关系是理解隋唐五代音乐文学的基本线索。

三、敦煌文学和唐代讲唱艺术

隋唐五代音乐文学研究在 20 世纪的长足发展，是同敦煌文献的

---

① 《宋书》卷一九，中华书局点校本，页 550。

② 《毛诗正义》，《十三经注疏》本，中华书局，1979 年，页 270 上。

③ 《元稹集》，页 254。

④ 语见《茅亭客话》卷一〇“黄处士”条，《学津讨原》本，第 12 册，页 527 上。

发现分不开的。这些文献在人们面前展示了一批迥异于传统文学的俗文学作品,导致了一种新的文学观的建立。它们联系于不同的表演艺术,使文学研究的视野扩大到讲唱艺术领域或曲艺领域。所谓"隋唐五代词曲",其中的"曲",指的就是敦煌曲子辞以及作为曲艺的敦煌讲唱辞。

敦煌文学研究始于20世纪20年代初,其第一步工作是资料整理。它所面临的理论问题,首先是具体作品归类的问题。在整理研究敦煌资料的过程中,学者们提出了若干有别于传统文学体裁的名称。例如在整理《季布歌》、《董永传》及曲子辞之时,王国维提出了"通俗诗"、"通俗小说"二名(1920)[①];在编辑《敦煌零拾》之时,罗振玉提出了"曲子"、"佛曲"、"俚曲"、"小曲"等名(1924);在总结敦煌的俗文学之时,郑振铎提出了"民间杂曲"、"民间叙事诗"、"杂曲子"、"变文"、"俗文"等名(1929)[②]。自1930年代至1980年代的50年间,"变文"一名被视为"曲子"之外的敦煌全部俗文学作品的总称;在其影响下,产生了《敦煌变文集》、《敦煌变文集新书》[③]等俗文学总集。从1980年代开始,研究者深入分析了敦煌文学体裁名称与其文本体制的关系,提出了更细腻的分类。例如张鸿勋在《敦煌讲唱文学的体制及其类型初探》(1982)中提出词文、故事赋、话本、变文、讲经文之五分[④];李骞在《唐变文的形成及其与俗讲的关系》(1985)中提出缘起、押座文、讲经文、变文、"其他"之五分[⑤];周绍良在《唐代变文及其他》(1987)中提出变文、讲经文、因缘、词文、诗话、话本、赋之七分[⑥]。这些分类理论逐步引入了表演因素,对敦煌作品的整理工作起过积极的指导作用。至1990年代,考虑到上述分类出发于诗学、词学、俗文

---

① 王国维《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》,载《东方杂志》17卷8号。

② 郑振铎《敦煌的俗文学》,载《小说月报》20卷3号。

③《敦煌变文集》,人民文学出版社,1957年;《敦煌变文集新书》,台湾"中国文化大学",1984年。

④ 载《文学遗产》1982年第2期。

⑤ 载《敦煌学辑刊》1985年第2期。

⑥ 载《敦煌文学作品选》,中华书局,1987年。

学三分的传统文体观念，未尊重敦煌作品作为表演文本的性质，亦未使用统一的分类标准，王小盾在《敦煌文学与唐代讲唱艺术》(1994)、《敦煌论议考》(1996)二文[①]中提出了这样一个意见：敦煌作品的文本特征乃是其伎艺特征的表现，文本归类的实质是表演形式的分类。敦煌文学作品应按其在表演艺术上的类属，分别归入讲经文、变文、话本、词文、俗赋、论议文、曲子辞、诗歌等八种体裁。除部分诗歌以外，其他作品都是表演艺术的底本。据此，这些体裁可分述如下：

（一）讲经文：对佛教经典的通俗说解。用于佛教俗讲，以佛教经典为基本素材，包括经文、散文说解、韵文说解、押座文等结构部件。《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》是一篇保留了"讲经文"名称的敦煌作品。此文明确提示了讲经文的体制：首段"开赞"，唱释经题；次段"序分"，说明此经缘起及法会主题；第三"正宗"，继缘起之后开说法门，逐段讲唱经文；末段"流通"，将法门付嘱听众，以歌赞总结全篇。这种四科段体制来源于佛经，表明讲经文是在内容和形式上都附丽于佛经的文体。在敦煌遗书中，这种讲经文有《双恩记》、《维摩碎金》等20篇作品。

关于讲经文的伎艺形式，向达《唐代俗讲考》(1934)、孙楷第《唐代俗讲轨范与其本之体裁》(1937)、傅芸子《俗讲新考》(1946)、周一良《读唐代俗讲考》(1947)等[②]曾作详细阐述。其主要项目有七：礼佛登座、赞呗、说押座、开题、正说、回向发愿、解座。通常由法师说押座、开题、解说经文，由都讲唱经并与法师论议，由维那或梵呗赞呗、作梵。现存讲经文大多对经文作了省略，说解部分有时只列出纲要，歌赞部分则常常出现颂扬都讲的语句。因此，可以将其判为法师、维那或梵呗使用的文本。

（二）变文：同图画或"变相"相对应的神异故事。脱胎于讲经文。它同讲经文的联系表现在：使用押座文，往往以关于佛本生、本

① 分别载《中国社会科学》1994年第3期、《中国古籍研究》创刊号。

② 参见《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社，1982年。

行、因缘果报故事为题材，部分作品保留了“经题名字唱将来”一类讲经文的唱辞痕迹，相当数量的变文作品用于俗讲场合。但在解说图画（不仅解说佛经）这一点上，有别于讲经文[①]。周绍良《谈唐代民间文学》一文曾考察其配图迹象：题中有“并图一卷”、“变一铺”等配图说明，文中有“上卷立铺毕，此入下卷”、“从此一铺，便是变初”等配图说明。变文作品与敦煌等地经变画像共用的题材及其与经变榜题共用的“时”、“已”、“处”、“而为”等提示词，同样证明了变文同变相或图画的关系。

作为变现、变异之文，转变艺术常用来表现世俗生活。敦煌写本今存 21 种变文作品，内容涉及王陵、舜、李陵、王昭君等历史人物和张义潮、张淮深等现实人物。另据记载，在唐代的转变艺术中，最流行的是王昭君故事等世俗题材的作品；它们在“变场”等场所中表演，表演者往往是女性艺人；它说唱结合，拥有“清声委曲怨于歌”、“转角含商破碧云”等艺术化的唱诵手段[②]。表现手法的世俗化，代表了变文区别于讲经文的另一特征。

（三）话本：即讲故事的文本。同讲经文、变文相区别，它的特点是韵文较少见，且用于故事发展的必要处；口语化、故事化程度更强，具有更鲜明的通俗化色彩。

敦煌话本多使用佛教题材，例如《庐山远公话》、《唐太宗入冥记》、《黄仕强传》、《祇园因由记》等作品。《黄仕强传》抄写于《普贤菩萨说证明经》之前，文中且有访写《证明经》可获长生的细节。这说明

---

① 此说有误，应作修正。实际上，讲经文同样是配合图画讲唱的。变文和讲经文的主要区别是：变文讲说小型故事，例如佛教因缘故事；而讲经文讲唱整本佛经。参见本书《变文和讲经文——从潘重规先生“变文外衣”理论谈起》。又参见王小盾《从莫高窟第 61 窟维摩诘经变看经变画和讲经文的体制》一文，载《2000 年敦煌学国际学术讨论会文集 · 石窟考古卷》，甘肃民族出版社，2003 年；又载《从敦煌学到域外汉文学》，商务印书馆，2003 年。

② 参见吉师老《看蜀女转昭君变》、李贺《许公子郑姬歌》、王建《观蛮妓》诗及《谭宾录》、《酉阳杂俎》（前集卷五）等文献。诸诗见《全唐诗》页 4435，3434。《谭宾录》载《太平广记》卷二六九。

话本也曾用于俗讲，并因此而吸收了讲经文、变文兼说兼唱的伎艺手法。因此，话本的文体并非像过去所说的那样是纯散说的无韵散句。例如《庐山远公话》中的吟偈、《叶净能诗》中的韵文、《伍子胥》对话中的歌体，都表明了歌唱的存在。此外，唐代文人小说也可以作为话本的说唱结合形式的佐证。因为这些小说多与诗歌（本质上是歌辞）配合流行。无论是其中歌、传并行的方式，还是传文中穿插诗歌的方式，都反映了唐代话本兼说兼唱的面貌。

（四）词文：表演唱的文本。联系于唱词艺术，由职业艺人“词人”表演，故多用七言诗体，具有以韵唱为主的特点。由于已同佛经解说和图画解说分离，其歌辞不再是对经文或其他说解散文的复述。敦煌写本中许多过去被视为变文的作品，例如《董永》、《季布诗咏》、《秋吟》、《百鸟名》、《十吉祥》、《苏武李陵执别词》、《下女夫词》等，都是这样的词文。后两篇篇名中的“词”，正是它们的体裁标志。

今存敦煌词文使用了四种音乐文学体裁：其一是曲子辞体，例如用《皇帝感》调的《孝经词》、用《捣练子》体的《孟姜女》、用《十二时》及《五更转》体的《维摩五更转十二时》等。其二是乐府民歌体，例如《季布骂阵词文》等采用以七言为主体的民歌调，《王昭君安雅词》采用以五言为主体的乐府旧曲。其三是偈赞体。如《十吉祥》、《赞僧功德经》用七言体偈赞调，《三冬雪》、《千门化》以“三三七七七”体与七言四句体的“平吟”、“侧吟”结合演唱，《太子赞》有和声辞。其四是骈文赋体，例如《秋吟》、《下女夫词》、《苏武李陵执别词》。这种体裁多样化的情况，反映了敦煌词文在来源上的多重性，说明词文是歌场俚曲、佛教呗赞、民间韵诵同故事表演方式相结合的产物。

（五）俗赋：用于韵诵的文学作品。其特征是使用口语、重视情节、以对话展开故事、用诙谐语作夸张描写、句式散漫、叶韵宽泛。包括七言歌行体的《龙门赋》、《酒赋》，四六言韵文体的《天地阴阳交欢大乐

赋》、《驾幸温汤赋》，散文体的《晏子赋》、《丑妇赋》、《去三害赋》[1]。《去三害赋》写本首题中的“王□韵”字样，即是用于韵诵的表现。

关于敦煌赋的韵诵方式及其讲唱特性，简涛《敦煌本燕子赋体制考辨》[2]曾作详细论证。这种讲唱特性表现为：《子灵赋》采用常见于敦煌曲子辞的闺怨题材以及常见于敦煌词文的圣贤劝世的题材，全篇并无与篇名“子灵”相关的内容，明显是用于某一说唱节目开篇和终场时的诵辞或唱辞；《韩朋赋》用大量人物对话组成一个情节生动的故事；《驾幸温汤赋》中的“青一队兮黄一队，熊踏胸兮豹拿背”等语又见于《八相押座文》；《龙门赋》以“忽谓行乐长若斯，盛衰恰似河边草”的讲唱套话结尾；《渔父歌沧浪赋》为对话体；《天地阴阳交欢大乐赋》采用了许多俚言俗语。由此可见，如果把“俗赋”看作保存了古老的韵诵传统的讲唱艺术体裁，那么，敦煌赋体作品（包括文人赋）都可以按其表演形式而称为“俗赋”。

（六）论议：以相互问答、相互诘难方式进行的表演伎艺及其文字记录。盛行于唐高宗时期的僧道论议、盛行于中晚唐的三教论衡，是其典型形式。今存论议文除见于《启颜录·论难》、《集古今佛道论衡实录》和白居易《三教论衡》外，在敦煌遗书中亦有《茶酒论》、《晏子赋》、《孔子项托相问书》、《燕子赋》（五言体）等文本。这些论议文的体裁特征是：对话体，通过辩驳诘难展开情节，有登座、下座术语，用四言韵文作嘲，按两物相争、一物裁定作角色分工。例如《茶酒论》以四六骈句的形式描写茶酒争功的过程，篇末有水来判功；《燕子赋》以五言诗体描写燕雀争巢故事，其中亦有凤凰出面“处分”。这实际上是二教论衡、皇帝裁决仪式在表演程序上的反映。

---

① 《敦煌赋汇》一书收录以下敦煌赋类作品：《西京赋》、《登楼赋》、《恨赋》、《啸赋》、《游北山赋》、《元正赋》、《三月三日赋》、《浑天赋》、《死马赋》、《双六头赋送李参军》、《酒赋》、《驾行温汤赋》、《天地阴阳交欢大乐赋》、《渔父歌沧浪赋》、《龙门赋》、《贰师泉赋》、《丑妇赋》、《月赋》、《秦将赋》、《子灵赋》、《佚名赋》、《去三害赋》、《观音证验赋》、《晏子赋》、《韩朋赋》、《燕子赋》（两种）。可参看。江苏古籍出版社，1996年。

② 简涛《敦煌本燕子赋体制考辨》，载《敦煌学辑刊》1986年第2期。

据《庐山远公话》等文献，论议本是俗讲中的节目，有击论议鼓、升论座、竖义（或称发题）、论难等程序，常在节日之时用于宫廷宴飨、寺院讲经、广场聚会，其表演场所又称“论场”。它讲求捷辩，具有“嘲戏间发，滑稽有余”的风格，综合使用了嘲诮、讹语影带、戏弄、俗赋韵诵等伎艺手段，所以是唐代讲唱艺术中的一个重要品种。

（七）曲子辞：按隋唐燕乐曲调谱写的歌辞。任半塘先生《敦煌歌辞总编》所载作品，绝大部分是曲子辞，其数有将近 1000 首。其中影响最大的是《云谣集杂曲子》中的 30 首作品。它们同文人所作曲子辞风格接近，代表了敦煌曲子辞的一种典型形态，即作为歌妓艺术的形态。人们追溯词源，通常就注意到这批作品。但在敦煌遗书中，另有一批宗教内容的歌曲作品。自任二北先生《敦煌曲校录》收载这批作品以来，关于曲子辞作品范围问题，学术界便有激烈的争议。饶宗颐《敦煌曲》[①]强烈反对把这批作品“阑入”曲子辞。这种看法是有积极意义的，即指出了源于佛教呗赞和源于隋唐燕乐的两种歌曲的区别；但它却把内容的分类与体裁形式的分类混同起来了。因为曲子辞的本质特征是因声度词；相当多的曲子产生于民间的重沓复唱，故它又有多首联章的特征。因此，那些采用《十二时》、《五更转》等曲调而创作的作品，无论它用什么题材，都应视为曲子辞。例如《五更转》“南宗赞”，从内容上看是“赞”，从形式上看却是“《五更转》曲子”。上述争论，实际上是如何分辨两种不同形态的曲子辞的问题。由此看来，这批宗教内容的歌曲作品，如《十恩德》、《太子入山修道赞》、《十二因缘六字歌词》、《咏月婆罗门曲子》、《隐去来》和几十组《十二时》、《五更转》、《百岁篇》，应归为联章形态的曲子辞，或曰作为歌场艺术和艺僧艺术的曲子辞。

敦煌曲子辞的第三种形态是风俗歌的形态。例如《曲子喜秋天》和十几种写本所载的《儿郎伟》。儿郎伟用于腊月驱傩、新房上梁、婚娶障车等仪式，具有较固定的格式：除朗诵文字和“儿郎伟”三字和声

① 饶宗颐《敦煌曲》，法国国立科学研究中心，1971 年。

外，其“音声”部分一般以六言为骨干，一韵到底。尽管我们无法确定儿郎伟所使用的曲名，但从它格式稳定的特征看，从“音声”的伎乐性质看，它乃是按固定曲调创作的。这同民间踏歌中产生的《竹枝》、《缭踏歌》、《队踏子》、《踏春阳》、《踏金莲》、《踏鹧鸪》、《纥那曲》、《踏歌辞》等曲，从民间祈禳歌中产生的《迷神子》、《河渎神》、《大郎神》、《二郎神》、《羊头神》、《拜新月》、《七夕子》等曲一样，都具有富于节奏、多首成组的特征。

（八）诗歌：即当时流行的古近体诗。除录自《诗经》、《文选》、《玉台新咏》者外，约有两千首隋唐五代人的作品①。其中部分诗歌写卷具有总集（如《王梵志诗》）或别集（如《李峤杂咏注》）性质，用于阅读和吟诵，具有一般诗歌的功能。但从许多迹象看，敦煌诗歌仍可归入讲唱文学的范畴。

敦煌诗歌的特点大略有四：一是富有地方性，大部分是河陇地区纪行诗、边陲王国金山国诗、敦煌地区的风物诗；二是拥有一个特殊的作者群，僧侣篇什和民间诗歌占有很大比重；三是用白话写作；四是体裁多样，使用歌诀体、偈赞体、九相观诗体、重句联章、定格联章等体裁。这些特点（至少后面三个特点）反映了敦煌诗歌以口头手段传播的特性，可判为在讲唱活动中用于韵诵或歌唱的作品。

即使敦煌诗歌中的文人之作，事实上也有超出案头欣赏的功能。不必说那些用于宫廷燕飨或使筵的谀辞，也不必说那些具有蒙书性质的组诗；即使如韦庄的《秦妇吟》和几种写本总集，也表现了对民间讲唱的适合。过去说是“世无传本”的《秦妇吟》，居然载见于十种敦煌写本；它用一个漂泊女子的自述口吻写为长篇叙事体，这也恰好和民间讲唱的要求相符合：可见它是通过表演艺术而获得广泛流传的。写本总集则在两方面表现了它的说唱功能：（一）往往按内容编组。例如伯 2555 写本除录有《胡笳十八拍》、《王昭君安雅词》和 59 首落蕃人诗外，又有 47 首七言诗使用了同类题材；此外《木杖》等 16 首诗

① 参见徐俊《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局，2000 年。

按其咏物特征编组,《娥眉怨》等8首诗按其闺怨题材编组:俨然成为联章说唱辞。(二)往往对原作作了改纂。例如刘希夷《白头吟》、高适《燕歌行》按作品首句分别改题为《汉家篇》和《洛阳篇》,并与一批不著作者及篇题的诗歌以及《酒赋》、《龙门赋》等韵诵作品抄在一起。这种情况,只有从用于表演的角度才能得到合理解释。

以上体裁分类的成果,引出了敦煌文学研究的另外三个基本理论问题,亦即(一)诸体裁的来源问题、(二)文体发生原理的问题、(三)敦煌作品对于中国文学研究的意义的问题。本文的回答是:曲子、词文、讲经文、变文、话本、相嘲及其所联系的表演艺术可以归结为西域文化东渐的产物;论议和俗赋则起源于先秦,因佛教传入及广场艺术的兴起而成为广泛流传的伎艺。这说明,不同民族和不同社会阶层之间的文化交流,是文学艺术新样式、新题材、新风格得以产生的重要原因。另外,敦煌文学作品既为中国的作家文学提供了一批可作比对的资料,促进了词的起源等多方面的研究;又丰富了关于中国表演艺术的认识,使中国曲艺文学有了线索完整的历史。人们由此又懂得:文学的本来形态是言语形态而非文字形态,文体之分的本质是传播方式的分别。总之,敦煌作品不仅向研究者提供了一批新的资料,促进了隋唐五代音乐文学研究的发展,而且提供了一种新的视野和新的思维,将深刻地改变中国文学史研究的面貌。

四、曲子和声诗

词史研究成为文学研究的热点已经持续了整整一个世纪。使之成为学术热点的是这样两个历史原因:一是敦煌曲子词的发现,二是新兴的中国音乐学研究将学者的视野引向了“隋唐燕乐”这一音乐文化背景。20世纪初,劫余后的敦煌史料陆续公布于世,文学研究界从传抄、辑录《云谣集杂曲子》开始,便知道在记录唐五代词的《花间集》和《尊前集》之前,已经有更早的“词的总集”。这从根本上触动了词体发生史的研究。人们注意到,唐宋词作为跨越音乐与文学这两大领域的音乐文

学现象，其依调填词的特点与隋唐燕乐有重要的亲缘关系；而其早期形式就是依照隋唐燕乐曲调所度之辞——曲子辞。1961年，任半塘先生发表《教坊记笺订》一书，对隋唐五代的曲子资料作了系统清理；1982年，他又研究了曲子辞的不同体式，从而提出了"声诗"的概念。他的工作表明，"曲子"和"声诗"，是理解隋唐五代音乐文学的核心概念。1996年，王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》在北京中华书局出版，对"曲子"与"声诗"的关系、它们的成立条件，作了进一步论证。

《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》一书认为，曲子在隋唐燕乐中的地位，是同它的性质相关联的。曲子是隋唐五代音乐中最活跃的一个体裁。它来源于谣歌，是谣歌的艺术化。谣歌经过专门艺人的加工，配以乐器，形成一定的章曲，在社会上广泛流传，便称为曲子。曲子又是具备固定曲度、有调名、能入乐的最小的音乐单元。作为大曲发展的基础，可以说是未予展开的大曲；作为大曲的摘遍，可以说是大曲的一个结构单位。曲子还广泛运用于散乐和讲唱之中。总之，曲子的兴盛是隋唐燕乐中最突出的现象。

隋唐燕乐汇聚了多种音乐成份，包含了丰富的旋律。音乐和音乐手段的繁富，是曲子得以大量产生的历史原因。西域音乐的加入，使新兴的燕乐一改过去那种清雅舒徐的风格，出现了热烈奔放的新面貌：新加入的乐曲多半是节奏急促的舞曲，新加入的演出形式是富有杂技风格的散乐形式，新加入的大批鼓板类乐器则引起了新的节奏观的流行。在乐工歌妓的参与下，大批汉地民歌与外来风尚相结合，转化成以节奏鲜明、曲体规范为特征的曲子。关于其规模，花蕊夫人《宫词》曾以"太常奏备三千曲"的词句作了描绘[①]。从文献记载看，《教坊记》著录盛唐教坊曲343曲，《唐会要》著录天宝大乐署所订曲名244曲（其中15曲与《教坊记》重复），南卓《羯鼓录》著录131曲（其中10曲与《教坊记》重复），《乐府杂录》著录曲名13曲（其中8曲与《教坊记》重复）。据初步统计，隋唐五代新制乐曲，可考者达一千

---

①《全唐诗》，页8974。

之数，其中有传辞的近 250 曲。

曲子的曲体规范化，其主要条件是有了鲜明的节奏节拍。新兴的隋唐乐器，大多是节奏乐器。统计初唐宫廷十部乐中的 30 种乐器，打击类乐器达 18 种。其中对曲子节奏影响最大的是羯鼓和拍板。羯鼓是最流行的一种乐器，被称为“八音之领袖”，其特点是“宜促曲急破”[①]。拍板则在唐代曲子的演唱中普遍用为伴奏乐器，例如敦煌壁画中的每一乐队都配有拍板[②]。通过节奏乐器的广泛使用，隋唐五代人形成了一种崭新的“拍”的观念。如教坊曲名有《十拍子》、《八拍子》、《八拍蛮》；王建、元稹、白居易等人的诗中频繁出现“残拍”、“破拍”、“趁拍”、“入拍”等节奏用语；曲子因节拍的区别分为急曲子和慢曲子；大曲各段按拍数划分——散序无拍，歌与排遍缓拍，入破后急拍；至刘禹锡《和乐天春词》则明确说“依《忆江南》曲拍为句”[③]。隋唐曲子“因声以度词，审调以节唱”的特点，在很大程度上是由重视曲拍的习惯决定的。

曲体规范化的另一个重要条件是乐谱的流行。现存的隋唐五代的乐谱(包括敦煌琵琶谱)至少有 9 种之多，见诸历代书目的隋唐五代的琴谱专书则达 30 种。唐代文献中关于“制谱”和“缀谱”的记录异常丰富[④]。“龟兹乐谱”、“筚篥谱”、“琵琶谱”等名称，则证明西域乐谱的输入推

① 《羯鼓录》，上海古籍出版社，1958 年，页 3。

② 参见庄壮《敦煌石窟音乐》，甘肃人民出版社，1984 年。

③ 《刘禹锡集》，中华书局，1990 年，页 495。

④ 唐人诗文常常言及曲谱。如李乂诗：“梵乐奏胡书。”白居易诗：“一纸展看非旧谱。”张祜诗：“无奈李谟偷曲谱。”王建诗：“旋翻曲谱声初起。”方干诗：“尽是书中寄曲来。”王仁裕诗：“谱从陶室偷将妙。”周繇嘲段成式诗：“请君看曲谱。”花蕊夫人《宫词》：“尽将筚篥来抄谱。”此外，《旧唐书》卷二八《音乐志》说：“太常又有别教院，教供奉新曲。……玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。”《唐语林》卷四说：玄宗自制曲，“诏乐工录其谱”。《酉阳杂俎》卷一二说：宁王读“龟兹乐谱”。《羯鼓录》说：鼓工奏《耶婆色鸡》，“但旧谱数本寻之，竟无结尾声。”《续唐书》卷一三载：南唐小周后“命笺缀谱”，作《醉邀舞破》、《恨来迟破》，又得《霓裳羽衣》“残谱”，以琵琶奏之。

动中国乐谱史进入了成熟阶段。这是唐代曲调获得相对稳定的结构的又一个决定因素。

由于以上原因，隋唐五代人（无论是乐工还是辞人）都有很强的"曲子"观念。在敦煌写本中，至少有38种曲子作品、曲子乐谱或曲子辞集特别标明为"曲子"或"曲"，例如《云谣集杂曲子》、《曲子》、《御制曲子》、《曲子浣溪沙》、《慢曲子西江月》[①]。这说明曲子是当时最常见的音乐品种和音乐文学品种，也说明大批优秀曲调的传播为依声填辞提供了基础。值得注意的是，这种观念并且延续到五代以后，例如《花间集》自称所录为"诗客曲子词"，宋代词人被称作"曲子相公"，宋代词集以"时贤本事曲子"为名[②]。鉴于在《教坊记》343曲中，有131曲演为宋代词调，我们可以确认：曲子是词的前身，早期词是依附于曲子而产生的。

事实上，20世纪词史研究的一个重大进步，便是肯定了以上认识。例如吴梅在《词话丛编序》中提出"倚声之学源于隋之燕乐"[③]，龙榆生在《词体之演进》一文中认为词曲"奇偶相生，轻重相权"[④]，朱孝臧把敦煌曲子词尊为"倚声椎轮大辂"[⑤]。1950年代以后的学术界，则普遍把燕乐曲子看作宋以后"词"的渊源和最初形态。但是，在任半塘先生提出"声诗"这一概念以前，人们却没有考究过曲子与声诗的关系。也就是说，人们没有注意到，通常讨论的齐言歌辞、杂言歌辞之关系，乃掩藏了一种更为本质的事物关系，即因声度词、采诗入乐这两种辞乐配合方式的关系。而从学术史的角度看，"燕乐曲子"

① 参见任半塘先生《关于唐曲子问题商榷》，载《文学遗产》1980年第2期。

②《花间集·序》："因集近来诗客曲子词五百首，分为十卷。"《北梦琐言》卷六："晋相和凝，少年时好为曲子词，布于汴洛。……号为曲子相公。"《时贤本事曲子集》，宋杨绘辑，载赵万里《校辑宋金元人词》，"中央研究院"历史语言研究所，1931年；又载《词话丛编》第1册。

③ 载《词话丛编》第1册卷首，中华书局，1986年。

④《词体之演进》，原载《词学季刊》创刊号，1933年4月；又载《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社，1997年。

⑤《云谣集杂曲子》跋语，载《彊村丛书》第1册，上海古籍出版社，1989年。

和“声诗”，两个概念代表了两个同样重要的认识阶段：只有注意到词和燕乐曲子的关系，才能正确认识词的本质；而只有进一步注意到曲子和声诗的关系，才能正确解答诗词之辨、齐言杂言之辨的问题。

为此，王昆吾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》的前言中，以及在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》一书中，专门讨论了曲子和声诗的关系。他认为：“声诗”是一个音乐文学的概念，其准确定义是“按采诗入唱的方式配乐的歌辞”。作为它的对立概念的，是按因声度词之法创作的“曲子辞”。从共通的角度看，这两者所配的音乐都是曲子，因此在广义上，声诗也属曲子辞。李清照说：“乐府、声诗并著，最盛于唐开元天宝间。”[①]这里说的就是唐代曲子的兴盛，以及唐代曲子辞兼包“乐府”与“声诗”二者的情况。声诗之所以“最盛于唐”，其原因亦在于曲子的繁盛。大批西域乐曲传入中土，大批民间谣歌被改造为艺术歌曲，都提出了对新歌辞的需要。其中依曲调而创制的歌辞，例如敦煌写本所载的《云谣集杂曲子》，即是所谓“乐府”或“曲子辞”；其中采为歌辞的诗篇，则是所谓“声诗”。后者也可以看作对前一种曲子辞的补充。例如据《乐府诗集·近代曲辞》，《伊州》“歌第三”曾采用沈佺期《杂诗》前半“闻道黄龙戍”云云，《水调歌》“入破第二”曾采用杜甫《赠花卿》“锦城丝管日纷纷”云云，曲子《盖罗缝》借用王昌龄《入塞》“秦时明月汉时关”四句，《长命女》选用岑参《宿关西客舍寄严许二山人》前半“云送关西雨”四句；又如在王维的作品中，《送元二使安西》曾采入《渭城曲》、《班婕妤》曾采入《扶南曲》、《和太常韦主簿五郎温汤寓目》曾采入《想夫怜》[②]。由此可见，教坊乐工为传习曲子，常选取流行的诗句充作曲辞，因而造成声诗的流行。

但从相异的角度看，“声诗”和“曲子辞”是有重要区别的事物。吴熊和《唐宋词通论》曾以“曲辞同词不是一个概念”的提法，指出了

---

① 《苕溪渔隐丛话》后集卷三三，人民文学出版社，1962年，页254。

② 见《乐府诗集》卷八〇、《国秀集》卷中、白居易《听歌六绝句》诗注。《国秀集》载傅璇琮《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996年。

选词以配乐的声诗或“歌诗”与因声以度词的曲子词或“词”的区别[①]。李清照所说的“声诗”与“乐府”的并立，则表明选词配乐之法与因声度词之法的并立，反映了文人歌辞与乐工歌辞的并立。认识这种并立，有助于认识若干唐代诗篇的本质区别。例如采诗入乐的声诗，其辞先于曲调而存在，决定于作者的诗律观念；依调填词的曲子辞，其辞按歌唱需要而作，决定于曲调和歌唱声情。又如在谈到诗词之辨的时候，我们可以把唐代诗歌分为三种：一是徒诗，二是声诗（以声而被之诗），三是曲子辞（因声所度之辞）。通常说的诗、词之别，其实就是徒诗和曲子辞的分别。诗词之辨之成为问题，是因为有一批兼具诗、辞双重身份的“声诗”：它们是作为徒诗而创作出来的；但一旦被采入曲子，它们又成了广义的曲子辞。任半塘先生标举“声诗”这一概念，其意义就在于，可以透彻地解决诗词之辨的学术难题。

总之，声诗和曲子的关系是：从音乐体裁的角度看，声诗属于曲子；从辞乐关系的角度看，声诗不是曲子。在“声诗”与“杂言”之间，并不存在对立关系。对于任先生所提出的“唐声诗”、“唐杂言”的二分，较合适的理解是把它理解为一种研究策略，即借此去寻找更深刻的对立——采诗入乐、因声度词这两种辞乐配合方式的对立。“声诗”和“曲子辞”是按音乐创作方法建立起来的概念，而不是关于文学篇制的概念，故不应当把“声诗”解释为入乐的齐言诗或近体诗。诗本来就有齐言、杂言二体，故“声诗”理应兼包齐言声诗和杂言声诗。张炎《词源》说：“隋唐以来，声诗间为长短句。”《新唐书 · 李贺传》说：“乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。”这说明，古人原把长短句也视为声诗；李贺杂言乐府诗 32 篇，亦必有相当一部分被采为声诗。同样，在“曲子辞”的概念中，也包含齐言曲子辞和杂言曲子辞。举一个例子：据《隋唐嘉话》、《朝野佥载》、《本事诗》记载，唐中宗内宴，常令群臣递相歌唱《回波乐》，“撰词起舞”：

---

① 《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1989 年，页 22。

回波尔时佺期，流向岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。（沈佺期辞）

回波尔时酒卮，兵儿志在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非宜。（李景伯辞）

这些因声所撰的歌辞即是齐言曲子辞。可见不能把杂言、齐言的分别，等同于曲子、声诗的分别。

不过，声诗多为齐言近体，却毕竟是个显而易见的事实。这一方面由于近体诗流行一时，较易为人接受；另一方面由于近体诗辞式整齐，较易适合不同的曲调：故诗人之作多以五七言律绝的形式采入歌曲，而大量杂言曲子辞则按因声度词的方式创作出来。这就在现象上，造成了齐言歌辞与杂言歌辞的对立。换句话说，大部分齐言歌辞和杂言歌辞，分别构成两种性质不同的辞乐关系。如果回到词体起源这一问题上来，那么可以说，依声填词的“词”，其直接渊源是曲子辞，而非声诗。词体多为长短句的情况，是正好和曲子辞多为杂言的情况相对应的。

五、酒令与词律的形成

如上所述，关于隋唐五代音乐文学的研究，是从词体形成的讨论起步的。在这场讨论中，曾经出现词起于南朝、隋代、初唐、盛唐、中唐、晚唐等等学说。诸说大致可以分为三派：一是南朝说，认为梁武帝萧衍《江南弄》即具备了词的雏形；二是隋代说，认为宋郭茂倩《乐府诗集》“近代曲辞”首列隋炀帝和王胄的《纪辽东》，其句式和字声韵位已启后世的词体；三是初盛唐说，认为词是起于初盛唐而到中晚唐才流行起来的韵文新体。诸家之分歧，归根结底，乃缘于在词体标准上的认识差异。

词体即词的形式特征，通常包括调谱、声韵、章句三方面的内容。调谱指的是调名和它所代表的体段格式，有规定字数，多是长短句。

声韵指的是词调对于字声字韵的具体规定，大体上沿用诗韵，而有转韵、藏韵、多韵等特殊规则。章句指的是词所独有的修辞手法，例如起结、过片、转折、叠字。一般来说，注重词的调谱，把词体的主要特征归结为长短句、有曲名，这种学者往往倾向于从六朝乐府中认识词的起源。若进一步注意到调谱的本质，注意到词调和隋唐五代曲子名的一致性，以及依调填词之法与曲子辞因声度辞之法的一致性，那么，便会把隋唐燕乐看作词体形成的必要条件。但如果看重声韵、章句这两个非音乐性的因素，看重词律同近体诗律的关联，那么，又会认为词是一种特殊的格律诗，其体制形成于近体诗渐趋成熟的唐代。这三种看法哪种更有道理呢？这就要看哪种看法更接近词的本质。

我在《唐代酒令与词》、《唐代酒令艺术》、《从词体形成的条件看词的起源》等著作①中，综合词体形成的各种背景，对这个问题作出了较细致的回答。

我认为，词体的上述三方面内容，都接触到了词的某方面本质。其中调谱是词在其初始形态即已获得的重要特征，反映了它作为燕乐曲子辞、作为一种音乐文学文体的本质；声韵和章句则是曲子辞在其后起形态中获得的重要特征，反映了这种文体进入文人创作之后作为一种特殊的格律诗的本质。词体形成的过程，可以看作曲子辞的两种形态相嬗替的过程。就前一种形态而言，词体产生的主要历史条件是隋以来的燕乐；就后一种形态而言，其主要历史条件又可以说是中唐以来的饮妓艺术。

我认为：关于作为词体音乐条件的隋唐燕乐的面貌，任半塘先生《教坊记笺订》、《唐声诗》等著作着重从曲调源流的角度作了详尽论述。从曲子的形式特征的角度看，其中有四个文化因素最为重要：一是拥有丰富的节奏手段的乐器。它们使燕乐曲子有了较稳定的曲

①《唐代酒令与词》，载中华书局《文史》第30辑，1988年；《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》，上海知识出版社，1995年，东方出版中心，1996年；《从词体形成的条件看词的起源》，载《扬州师院学报》1995年第3期。

体，并因此而与六朝清商乐曲相区别。二是作为曲子的形式规范的乐谱。它们为因声度词或依调填词提供了尺度。三是在歌场中流行的踏歌。它们用鼓乐伴奏，反复歌唱一调，因而孕育了一大批曲子或“词调”（例如《竹枝》）。四是遍于城乡的歌妓演唱。它们奠定了曲子辞“轻新艳发”的风格和“不须长”的体制[1]，同时传播了一批优秀的艺术歌曲。词体在调谱方面的特征，例如讲究辞式、依调填词、以短章为主的特征，事实上是这些文化因素的积淀。

以上特征既见于敦煌曲子辞，也见于中晚唐的文人曲子辞，可见隋唐燕乐是两种词体形态共有的条件。但中晚唐文人曲子辞却另外拥有更为细腻、更为多样的修辞格律。追踪其来源可以知道，使声韵、章句方面的词律产生和固定下来的历史原因，不仅有曲子体制（它提供了特殊的创作规则），有唱和风尚（它提供了依规则写作的习惯），有嘲谑伎艺（它提供了众多游戏手法），而且特别重要的是，有中唐以后兴起的改令著辞运动。正是在这一运动中，曲子辞完成了它的文人化、格律化的过程。

“著辞”是常见于唐人诗文的一个术语，指的是酒筵上的依调唱辞或依调作辞——或者说，是配合行令游戏的歌唱和歌唱之辞。就音乐属性而言，它是曲子；但它又区别于普通曲子，除曲调规则而外，它还讲求酒令游戏的规则。

唐著辞可以从功能上分为三类：一是送酒著辞，二是抛打著辞，三是改令著辞。送酒著辞即劝酒歌唱，据唐人小说所记，其特点是相互酬唱，劝酒人的令歌与对尊人的答歌须同依一调[2]。抛打著辞也就是与抛打令相结合的歌舞，其进行方式见于各种《抛球乐》辞，即往往用击鼓传花式的游戏选择歌舞之人。改令著辞则是一种以曲调为令

---

① 元稹《见人咏韩舍人新律诗因有戏赠》诗：“轻新便妓唱，凝妙入僧禅。”陆龟蒙《和过张祜处士丹阳故居》诗序：“张祜，字承吉，元和中作宫体小诗，辞曲艳发。”乔知之《铜雀妓》诗：“哀弦调已绝，艳曲不须长。”

② 参见《纂异记》“嵩岳嫁女”、“张生”、“蒋琛”等条，上海古籍出版社，1991 年，页 1—18。

格的撰词游戏。"改令"的字面涵义是与筵者依次为令主,改换旧令,另拟新令。它包括舞令、诗令、博物令、手势令等众多形式,而以著辞令最为常见。以下几首作品,便是改令著辞:

胡马,胡马,远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶,东望西望路迷。路迷,迷路,边草无穷日暮。

(韦应物作,一题《调笑令》,一题《三台令》)

边草,边草,边草尽来兵老。山南山北雪晴,千里万里月明。月明,明月,胡笳一声愁绝。

(戴叔伦作,一题《调笑令》,一题《转应词》)

杨柳,杨柳,日暮白沙渡口。船头江水茫茫,商人少妇断肠。断肠,肠断,鹧鸪夜啼失伴。

(王建作,一题《宫中调笑》,一题《古调笑》)

这组作品共有七首,它们作为改令著辞的特征是:都以"令"为名,使用《调笑》、《三台》等流行的酒令曲;都以首句呼题、咏物,有共同的起结方式;都是三转韵,后一转颠倒前韵韵脚二字另立新韵;调名歧异很多,但都可以在改令角度上统一起来(例如"三台"指曲调类型,"调笑"指来自抛打令的游戏特点,"转应"指"月明—明月"、"断肠—肠断"一类修辞方式,"宫中"等则指命题范围);"胡马"、"边草"二首中的对句(例如"跑沙跑雪独嘶"和"山南山北雪晴"),不仅修辞形式相同、句中平仄("跑"读平声)相同,甚至入声字的位置也相同。因此,我们不仅可以把它们判为作于同时同地的改令辞,而且从中知道:改令著辞是既讲求曲调令格,又讲求叶声、叶韵、命题等修辞令格的曲子辞。

由于接受了民间嘲谑的影响,唐代改令有在文字上求难求险的倾向。敦煌歌辞《苏莫遮》说:"善能歌,打难令。"《维摩诘经讲经文》说:"风前月下缀新诗,水畔花间翻恶令。"这都反映了当时的改令风尚。改令的难度集中在对令格的讲究上,改令著辞命题、命调的格律特征便是起于令格的多重性的。此外一种常见的讲求是关于韵的讲

求。《纪异录》载高崇文、薛涛改一字令，其令格要求是“须得一字象形，又须逐韵”[①]；《鉴戒录》载冯涓、王锴改一字三呼令，令格为“一字三呼，两物相似”[②]：即反映了改令著辞在“逐韵”方面的讲求。由此可以知道：唐著辞对错韵、转韵等音韵修辞手段的运用，这并不是孤立的现象；它是整个改令令格发展演变的结果，亦即令格复杂化、修辞手段细致化的结果。中唐以后，常规律令渐衰，代之而起的是改令的兴盛。这种酒令风尚的变化，可以进一步证实唐代文人曲子辞的特殊格律是以改令为来源的。

另外值得注意的是：改令著辞的涌现、曲子辞的文人化或令格化，是以饮妓艺术的繁盛为条件的。《南部新书》辛集记有“令丹霞改令罚曹（生），霞乃号为《怨胡天》——以曹状貌甚肖胡”的故事[③]；敦煌歌辞中有一批嵌曲名作品，云“美人秋水似天仙，红娘子本住□□”、“醉胡子楼头饮宴”、“下水船盏酌十分”云云[④]；据记载，温庭筠的曲子辞创作是同“士行尘杂”、“为侧艳之词”、“饮席多是其词”的生活相关联的[⑤]。这都说明，改令著辞是文人和饮妓的共同创造。此外值得特别注意的有如下记述：

> 花蕊夫人《宫词》：“新翻酒令著词章，侍宴初开意却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍抄将。”
>
> 杜牧《后池泛舟送王十秀才》：“问拍拟新令，怜香占彩球。当筵虽一醉，宁复缓离愁。”
>
> 贾竦《春池泛舟联句》：“杯停新令举，诗动彩笺忙。”

---

① 见《类说》卷一二、《古今事文类聚》续集卷一五、《天中记》卷二〇、《山堂肆考》卷一九二，均有《四库全书》本。

② 何光远《鉴诫录》卷四，《学津讨原》本，第 13 册，页 115 下。

③《南部新书》，中华书局，1958 年，页 86。

④《敦煌歌辞总编》，页 506—507。

⑤《旧唐书》卷一九〇下《温庭筠》，页 5079；《云溪友议》卷下，页 65。

这些诗句说明:著辞令是妓筵的主要节目。在这种宴会上,常常使用"新翻"的著辞令格。令格颁布于"侍宴初开"之时,以便使与筵者有一个较充分的构思时间,创作出格律精巧的著辞作品。从所谓"传赐本"和"遍抄将"看来,这种创作有歌辞范例作为蓝本,亦即遵循以歌辞范例形式所公布的令格;因此,它必然包含曲调以外的第三重令格。曲拍是这种令格中的重要一环,故杜牧诗有"问拍拟新令"一说。贾诗所云"彩笺",则说明这时的著辞令已脱离口占或口号的朴素形态。

以上资料,向我们描绘了唐著辞的大体创作过程。这过程是:依据曲拍拟订令格,依据令格写作著辞,然后才进入著辞的演唱。令格在这里是一个联系曲调与歌辞的过渡形式,有它自己的独立性。它已经兼有改令规范和依调著辞之规范这两方面的属性。或者说,"曲拍"代表了音乐的令格;"问拍拟新令",则在音乐的令格之外,加上了修辞的令格。正是在这种情况下,产生了《杨柳枝》、《三台令》、《调笑令》、《转应词》、《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》、《更漏子》、《归国遥》、《菩萨蛮》等一批既讲求曲调格又讲求修辞格的曲子辞作品。如果认为《酒泉子》二十多体的形成原因是在一种曲调令格之下设置多种修辞令格,那么又可以说,这些曲调的体式,不仅反映了唐代文人曲子辞在格律方面的尝试,不仅代表了曲子发展的一个特殊阶段——著辞阶段的特色,而且,它们本身就是一批改令令格的遗存。

总之,词是在新俗乐兴起以后,经长期发展而形成的一种文体。就其主要的阶段性特征来说,它经历了民间辞、乐工辞、饮妓辞、文人辞次第演进的过程,分别具有作为"胡夷里巷之曲"、教坊曲、酒筵改令辞、格律范本辞的不同本质。《云谣集杂曲子》、《乐府诗集·近代曲辞》、《尊前集》、《花间集》,大致可以看作这四个发展阶段的代表。由于每一阶段的文化因素都在后起阶段得到一定程度的保留,因此,词也可以说是隋唐燕乐及其所关联的诸种风俗活动的产物。换言之,词体的格律特征,事实上反映了一种文化积累:在民间辞阶段,获得歌调;在乐工辞阶段,获得依调撰词的曲体规范;在饮妓辞阶段,增

加众多的改令令格；在五代以后的文人辞阶段，这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。

（原载《中国古代文学通论·隋唐五代卷》，
辽宁人民出版社 2004 年版）

变文和讲经文

——从潘重规先生“变文外衣”理论谈起

提要：本文对“变文外衣”理论作了深入讨论，认为在变文与讲经文之间，存在相互转化的关系。其原因在于，这两者曾经同存于俗讲场所，因而往往在表现手段上相互借用。尽管如此，它们仍然是性质不同的文体。讲经文依经说法，在内容和形式上都反映了佛经和佛经唱诵仪式的影响，故其文本特征是：文中有经文记录或关于经文的提示，有关于唱经题、称佛名等讲经节仪的遗迹，说解韵文往往标以“平”、“侧”、“断”等转读音曲符号。与之相区别，变文是配合画卷讲唱故事的文体，因而以“时”、“处”、“若为陈说”等指示套语为文本特征。唐五代人对这两种文体有较明确的认识，故变文往往以“变”为名，讲经文则以佛经名及其简称为标题。若从图像角度看，则可以说：讲经文是仪式性的宣讲，其图画来源于佛教造像传统；变文是小品式的说唱，其图画来源于民间讲唱艺术。

本文认为，尽管“变文外衣”理论未能辨明变文和讲经文的不同本质，但它指出了一种文体有不同的表达这个普遍存在的“外衣”现象。类似的表现有“诗歌外衣”（诗歌配入曲子演唱，转变为曲子辞）、“曲子辞外衣”（曲子辞在用于说唱故事之时转变为词文）、“话本外衣”（话本通过配图讲唱而具有变文的特征）等现象，以及文体“游移”的现象。这些现象提醒我们：文体的本质是作品艺术手法的组合方式。因此，要依据具体的表演，而非纸面上的篇章体制，来进行文体确认。

潘重规先生在敦煌文学研究方面有一重要见解,即认为"变文是一时代文体的通俗名称,它的实质便是故事;讲经文、因缘、缘起、词文、诗、赋、传、记等等不过是他的外衣"。"变文所以有种种的异称,正因为它说故事时用种种不同文体的外衣来表达的缘故"[①]。1979年,在《幼狮月刊》49卷1期所刊《敦煌变文新论》一文中,潘先生对这一"变文外衣"理论作了详细论证。首先,他根据《历代名画记》和《佛国记》,论证画变相图的风气始于六朝,认为单身称"相",故事称"变","变"是佛经的故事化。其次,他根据《大唐大慈恩寺三藏法师传》所记"《报恩经变》一部"以及敦煌所出的《双恩记》,判断文献上最早记录的"变文"是指称俗讲经文,因而认为俗讲经文不但可以称作变文,而且还有别立专名的变文。然后,他分别就"讲佛经故事且有变文标题的变文"、"讲佛经故事没有变文标题的变文"、"非佛经故事有标题的变文"、"非佛经故事又无标题的变文"等不同情况,论证了变文源自俗讲。比如,伯2187号降魔变押座文,卷后题"破魔变一卷",第一行标题是"降魔变押座文",这表明押座文与变文相联属,变文可用为俗讲的文本。又如,《大目乾连冥间救母变文》用俗讲文体演绎《佛说盂兰盆经》,末云:"当时此经时,有八万菩萨、八万僧、八万优婆塞、八万优婆姨作礼围绕,欢喜信受奉行。"这是用俗讲口吻来讲唱变文。他归纳这些现象说:"变文"至少有两种涵义:一是用讲经仪式,讲唱佛教教义,着重佛教故事的俗讲;二是沿袭变文讲唱对话的风格,用中国固有文体,如词、赋、传、记等来铺叙故事以娱听众的说唱。也就是说,"《变文集》中利用传、记、诗、赋、书、论、词、话等中国固有文体,以讲唱风格写成的作品,应该都可以叫做变文"。

从以上一文发表以后,25年来,关于敦煌变文的研究在各方面都有长足的发展;但潘先生所提出的问题,例如变文和讲经文是否有异同、如何判断其异同的问题,却很少得到深入关注。为此,本文拟从以下几个方面,对它略作讨论。

---

① 《敦煌变文集新书·后记》,台湾"中国文化大学"中文研究所,1984年。

一、变文是看图讲唱故事的文体

潘先生说:“变文”之“变”首先用于佛相。所谓“变相”,意为“变现出来的形相”。这一说法,是非常正确的;但有必要再加推广。

变文和变相的关系,早已受到学术界广泛注意[①]。一个明显的事实是:敦煌所出的作品,凡题名为“变”和“变文”者,几乎都有配图说唱的痕迹。其中一种情况是原文与图画并行。如斯 3491 号《破魔变文》、伯 4524 号《降魔变文》,一面为图,另一面为说唱辞。第二种情况是题中有配图的说明。如斯 2614 号《大目乾连冥间救母变文并图一卷》中的“并图”[②],以及斯 5437、伯 3627 等本《汉八年楚灭汉兴王陵变一铺》尾题中的“一铺”[③]。第三种情况是文中有“时”、“处”、“若为”等按图说唱的遗迹。如伯 2181 等本《破魔变文》有云“魔王当尔之时,道何言语”云云,斯 5511、斯 4398 等本《降魔变文》有云“且看诘问事由,若为陈说”云云,斯 2614、伯 2319 等本《大目乾连冥间救母变文》有云“看目连深山坐禅之处若为”云云,北图 8437、8438 等本《八相变》有云“于此之时,有何言语”云云,斯 3491 等本《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》有云“还归天宫处,若为陈说”云云。这些用语,在敦煌作品中,是配图讲唱的套语。

学者们并且讨论了变文这种看图说唱伎艺的来源。美国学者梅维恒指出:变文是从一种被简称为“转变”的看图讲故事的形式发展

---

① 参见程毅中《关于变文的几点探索》,载《文学遗产》增刊第 10 辑,1963 年;周绍良《谈唐代民间文学》,载《光明日报》1965 年 7 月 4 日。又见美国学者梅维恒(Victor H. Mair)的一系列著作,如 T'ang Transformation Texts, Published by the council on East Asian Studies, Harvard University, 1989。

② 黄征、张涌泉《敦煌变文校注》云:“‘并图’二字原卷似已抹去,不当录。”中华书局,1997 年,页 1038。不过,此二字的遗迹,仍可证明图卷曾经存在。

③ “铺”是关于图画的量词。《王陵变》文中有“从此一铺,便是变初”云云,暗示了图画的存在及其同“变”的关联。

而来的。"变"指的是佛教人物变现出来的化身或形象。"转变"意味着使一幅画卷上变现的人物和场景变得真实而生动。这种配有图画而散韵相兼地说唱故事的伎艺产生于印度,在公元8世纪以前经中亚传入中国。它不仅是佛教的伎艺,而且是摩尼教的伎艺。最早使用这种伎艺的人与其说是僧人,不如说是世俗的表演者①。

从以上情况看,对敦煌变文的认识有两个不可忽视的要点:其一,变文的本质属性不仅在于讲唱故事,而且在于配图。后者更重要,因为变文主要是通过后一特点而区别于其他说唱伎艺之文体的。因此,可以把这几种配图讲唱的表现用为鉴别变文的标志。其二,尽管在中国,"变文"之"变"首先用于佛相,但变文从其产生之初,就是为僧人和世俗表演者所共有的说唱文体。

二、讲经文和变文在表现手段上的相互借用

潘先生指出:文献上最早记录的"变文"是指俗讲经文,不仅讲佛经故事有变文标题的变文源自俗讲,而且讲佛经故事没有变文标题的变文也源自俗讲。在这里,潘先生指出了变文同俗讲和讲经文的关联;现在的问题是,如何理解这种关联。

我认为,这种关联,其实反映了讲经文和变文在表现手段上的相互借用。潘先生已经注意到变文对讲经文手段的借用,指出若干变文采用了押座文和讲经仪式,例如《降魔变》有押座文,《大目乾连冥间救母变文》末尾采用说流通门的口气,《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》于正讲前说押座、念观音菩萨、作开赞。除此之外,可以补充的是:《八相变》、《太子成道变文》(拟名)以吟偈为问答,是对讲经文语言方式的借用;上述诸变文以佛经故事为题材,是对讲经文内容的借用。

---

① 参见梅维恒《绘画与表演:中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年,页1—72。

但是，既然“变文从其产生之初，就是为僧人和世俗表演者所共有的说唱文体”，那么，这种关联也可以从另一面看，即从中看到讲经文对变文手段的借用。有迹象表明，随着时间推移，佛教俗讲越来越多地采用了看图讲唱的方式。其中《维摩诘经讲经文》是一个典型的例证①。

今存《维摩诘经讲经文》共有七本：甲本（斯 4571 号）内容相当于《维摩诘经·佛国品》起首至长者子宝积持七宝盖来供养佛的部分；乙本（俄藏 Φ101 号）卷末题“维摩碎金一卷”，内容相当于《佛国品》佛入城至宝积于佛前说偈的部分；丙本（斯 3872 号）内容可分两截：第一截相当于《佛国品》宝积说偈已（与乙本相衔接）至此品结束，第二截相当于《方便品》中部；丁本（伯 2292 号）内容相当于《菩萨品》前半；戊本（北京光字 94 号和巴黎伯 3079 号）卷首题“持世菩萨弟二”，北京光字 94 号卷末、卷背题“持世菩萨弟二卷”，其内容相当于《菩萨品》中持世菩萨推辞问疾故事的第二部分——魔王波旬以天女来诱持世的部分；己本（俄藏 Φ252 号）内容相当于《菩萨品》中善德推辞问疾故事的前部；庚本（《敦煌零拾》本）末题“文殊问疾弟一卷”，内容相当于《文殊师利问疾品》起首至文殊入城部分②。

这七本讲经文，过去认为多是残本；其实不然，至少甲、丁、戊、庚四本是比较完整的。戊本首尾皆有标题；甲本有相对清楚的起讫；丁本、庚本尾有题记，起首分别是《佛国品》和《文殊师利问疾品》的起首。其余三本虽各有残缺，但己本在故事上有始有终；乙本的内容与甲本相当，尾有题记，起首云“佛入城已”，显示了与甲本相近的分卷标准。由此看来，现存的维摩诘经讲经文大致保留了作为单行本的面貌。其结尾方式——包括题记和“作何礼敬也唱将来”、“如何排批也唱将来”等结束语——表明，每卷讲经文是用于一次俗讲活动的文本。

① 本节以下论述可参看王小盾《从莫高窟 61 窟〈维摩诘经变〉看经变画和讲经文的体制》，载《2000 年敦煌学国际学术讨论会文集·石窟考古卷》，甘肃民族出版社，2003 年；又载《从敦煌学到域外汉文学》，商务印书馆，2003 年。

② 参见《敦煌变文讲经文因缘辑校》，江苏古籍出版社，1998 年，页 273—492。此书另以俄藏 Φ223 号《十吉祥》为《维摩诘经讲经文》。

由于《维摩诘经》是一部包含十四品的经书，而以上七本讲经文的内容只涉及前五品，且只有《持世菩萨》、《文殊问疾》二本保留了首尾，因此有学者推测"还有将近三分之二的经文的讲经文迄未发现"[①]。这种推测是有道理的。事实上，参考敦煌莫高窟61窟《维摩诘经变》及其榜题，我们还可以作更精确的推算：与61窟《维摩诘经变》相对应的全本讲经文，应当是五十卷上下的篇幅。

莫高窟61窟是建于后晋、后周时期(947—957)的洞窟，又名文殊堂。它拥有丰富的壁画，包括四壁上半部所绘各宗派巨型经变11铺。窟中诸经变有大量榜题，其中佛传连环画现存榜题128条，而《维摩诘经变》现存榜题59条1695字(图1)[②]。在这59条榜题中，与讲经文内容相对应的有12条榜题。例如：

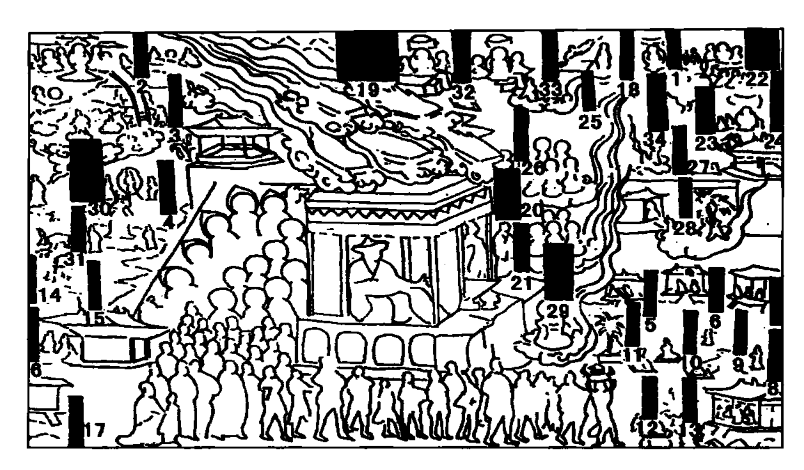
第2条榜题："长者子将诸资具供养如来。"——按此语出鸠摩罗什译《维摩诘所说经》，经云："尔时毗耶离城有长者子，名曰宝积，与五百长者子俱，持七宝盖，来诣佛所，头面礼足，各以其盖，共供养佛。"支谦译本作："于是维耶离国有长者子，名罗邻那竭，汉言曰宝事，与五百长者子俱，皆有决于无上正真之道，持七宝盖来诣佛所，稽首佛足，以其宝盖共覆佛上。"[③]甲本《维摩诘经讲经文》引经文"尔时"至"佛所"云云，敷衍出一大篇关于五百长者子于宫中闻维摩诘讲法、又往庵园礼佛的故事。乙本《维摩碎金一卷》同此内容，同引经文"尔时"至"七宝盖"云云，同为散韵相间形式，但细节、文辞为另一风格。丙本则为以上故事的后续，有云"尔时长者子宝积说此偈已，白佛言……愿闻得佛国土清净"云云。

---

① 项楚《敦煌文学丛考》，上海古籍出版社，1991年，页31—32。又见黄征、张涌泉《敦煌变文校注》，页771。

② 参见贺世哲《敦煌莫高窟壁画中的〈维摩诘经变〉》，载《敦煌研究》试刊第2期，1982年。

③《维摩诘经》汉译本原有七种，今存三种。其中吴支谦译《维摩诘经》二卷，载《大正新修大藏经》第14册，页519—536；鸠摩罗什译《维摩诘所说经》三卷，载同上第14册，页537—557；唐玄奘译《说无垢称经》六卷，载同上第14册，页577—588。其中鸠摩罗什译本流传较广，故本文主要采用此本。



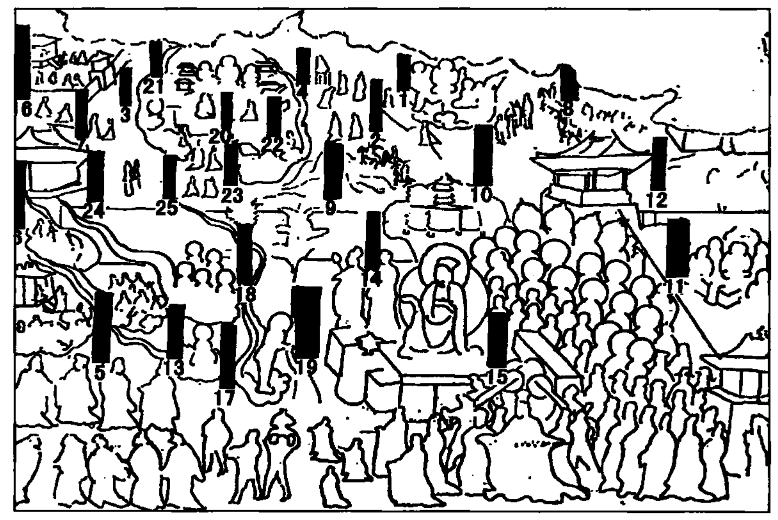


图 1　莫高窟第 61 窟东壁《维摩诘经变》榜题示意图

上：维摩　　　下：文殊

（霍秀峰原绘，今改绘）

第 26 条榜题：“尔时文殊师利菩萨当承佛圣旨，诣彼问疾。于是众中诸菩萨、大弟子、释梵四天王、八千菩萨、五百声闻、百千天人，皆欲随从入毗耶利大城。”——按经云：“文殊师利白佛言：……虽然，当承佛圣旨，诣彼问疾。于是众中诸菩萨、大弟子、释梵四天

王，咸作是念：今二大士文殊师利、维摩诘共谈，必说妙法。实时八千菩萨、五百声闻、百千天人，皆欲随从。于是文殊师利与诸菩萨大弟子众，及诸天人，恭敬围绕，入毗耶离大城。"庚本讲经文通篇皆说此一故事，分四次引经文为段落之首，尾题"《文殊问疾》第一卷"。

如果把讲经文与经变画作一比较，那么可以发现，讲经文的起讫，是与榜题相吻合的。甲、乙二本讲经文的故事正好覆盖了第1至第2条榜题；第23条榜题的内容与丁本讲经文相当；持世问疾故事包括四个情节（佛命持世问疾，魔王波旬诱惑持世，维摩诘为说法乐，天女随魔返宫），第24条榜题和戊本讲经文对应于第二个情节，第25条榜题对应于第四个情节。至于庚本讲经文，则明显和第26条榜题同起讫。这意味着，讲经文的"卷"的篇幅，相当于经变中的一条榜题。另外可以注意的是：《佛国品》、《方便品》每品需两卷讲经文[①]，《菩萨品》需七卷讲经文（弥勒、光严故事一卷，持世故事四卷，善德故事两卷），《文殊师利问疾品》需四卷讲经文（入城、赴会、问疾、听法各一卷）——不到经文三分之一的四品，所用讲经文大致上是十五卷。考虑到第61窟《维摩诘经变》共有59条榜题，那么可以判断：对《维摩诘经》故事作一次从头至尾的讲唱，在俗讲最盛时期需要举行约五十次法事。这就是前文所说"应当是五十卷上下"一语的来历。

以上比较还表明：榜题像讲经文一样，并非按原样抄袭经文，而往往是对经文中若干情节的概括、改窜和增衍[②]。这种概括的意义在于把经文中许多较分散的情节整合进同一个画面，亦即围绕故事人

---

① 若以所引经文为段首标志，则说唱《佛国品》的甲本、丁本均为十大段。丙本可分两截，每截亦为九大段（《佛国品》）、十大段（《方便品》）。从篇幅的角度看，丙本应是两卷讲经文的合抄本。它在前后两截衔接处有明显的断裂，可为旁证。

② 关于讲经文对经文的艺术加工，参见项楚《〈维摩碎金〉探索》，载《南开学报》1983年第2期；关于经变对经文的艺术加工，参见王小盾《从莫高窟61窟〈维摩诘经变〉看经变画和讲经文的体制》。

物进行情节重组，因而常用比喻和动作描写来代替繁难的对话，对画面的故事性进行强化。它的改窜亦表现了民间传说及其比喻说事的叙述方式的影响。至于增衍的例子，则分属以下几种情况：其一是交代人物出场（入城、赴会），其二是强化故事主角，其三是以较通俗的方式解说经文——共同目的在于对人物进行铺张描写，强化故事主角，完成经文解说的通俗化。显而易见，这都是因通俗说讲需要而作的加工。如果注意到经变画和讲经文在另一点上的一致——经校释，可以判断61窟《维摩诘经变》的榜题是依据鸠摩罗什所译《维摩诘所说经》制作出来的，而诸本《维摩诘经讲经文》也忠实于什译《维摩诘所说经》的顺序及其文句①——那么，我们就可以确认在上述推算中包含的那个假定：经变画曾用作讲经文的道具，讲经文也是配图说唱的。

实际上，还有一个重要事例可以证明上述假定，这就是维摩诘经变在演进方向上和维摩诘经讲经文的一致。研究表明，今存《维摩诘经变》81铺，其形式发展可以划分为“简单→多样→程序化”三段式。它一方面表现为三种形制的更替：从“维摩示疾”、“文殊来问”两种题材在龛内外的对置式，发展为《方便品》、《香积佛品》同《文殊师利问疾品》、《观众生品》在窟门两侧的对置式，再发展为全部品目在大幅壁面上的二元对置式；另一方面也表现为三种结构的更替：由简单的左右对置式（同北朝至隋代的义学风尚相对应），发展为复杂的左右对置式（同初唐以来的净土信仰相对应），再发展为充分展开的左右对置式（同俗讲等佛教艺术相对应）。如果同《劳度叉斗圣变》等经变相比较，那么，这种阶段性变化也可以描写为：

> 《劳度叉斗圣变》：横卷式（北魏）→龛内对坐式（初唐）→窟门两侧对坐式（初唐）→完整壁面式（晚唐）→完整壁面与横卷附图结合式（五代）

---

① 金刚照光《讲座敦煌第九卷：敦煌的文学文献》，大东出版社，1990年，页511—512。

《维摩诘经变》:横卷式(晋宋[①])→龛内外对坐式(隋)→窟门两侧对坐式、完整壁面式(初唐以后)→画面与横卷附图结合式(中唐以后)

现在,学者们已经证明"莫高窟晚唐以后的劳度叉斗圣变是依据《降魔变文》绘制"的[②]。我们因此可以推断,《维摩诘经变》在中唐以后发生的结构变化,其实质是由从属于《维摩诘经》的文本转向从属于《维摩诘经讲经文》的文本。

关于经变用于讲经,许多学者发表过肯定的意见。俄国学者孟列夫、美国学者白菁认为:石窟壁画是"口头讲道的视觉辅助物",其制作目的是"为了在讲述时可以按图索骥,以增强感染力"[③]。这种看法是有道理的。因为,尽管敦煌洞窟的面积和照明度不允许很多人在里面说唱变文[④],但这些洞窟却逼真地反映了俗讲所面对的环境。研究者曾经指出:早在北魏的禅窟中,石窟形制和壁画布局即已形成了一个象征性的小宇宙[⑤]。根据白居易"八种经,具十二部"云云,中唐以来在一壁面上画多种经变,其意义是以一个洞窟代表整个大藏

① 唐张彦远《历代名画记》卷五记晋画家张墨:"屏风一,维摩诘像;杂白画一,捣练图。传于代。"屏风画为长卷连环式。故唐裴孝源《贞观公私画史》云:"维摩诘变相图一卷。右一卷,张墨画。"又《历代名画记》卷六记南朝宋画家袁倩:"又维摩诘变一卷,百有余事,运思高妙,六法备呈,置位无差。"见《历代名画记》,人民美术出版社,1963年,页108,135。

② 李永宁、蔡伟堂《降魔变文与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》,载《1983年全国敦煌学术讨论会文集·石窟艺术编上》,甘肃人民出版社,1985年。

③ 孟列夫《敦煌文献所见变文与变相之关系》,载《敦煌研究》1995年第2期;白菁《六世纪晚期敦煌壁画之绘画构图与佛经文本的联系》,载《敦煌研究》1996年第2期。

④ 巫鸿《什么是变相》,载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996年。

⑤ 孟嗣徽《敦煌早期艺术的图像与结构空间》,载《1994年敦煌学国际学术研讨会文集·石窟艺术卷》,甘肃民族出版社,2000年。

世界①。莫高窟诸窟的布局明显符合律寺制度，如果把诸窟看成是坐北朝南的寺院，那么，其经变画就会像历史文献所记载的那样，形成《维摩诘经变》在南、《劳度叉斗圣变》在北、《法华经变》和诸《西方净土经变》在西、《华严经变》和《东方药师经变》在东的格局，俨然展现出一个井然有序的佛国世界②。这就是说，石窟经变画乃是对寺院经变画及其布局的唯妙唯肖的摹仿。这一点也是有旁证的：大量榜题抄本和经变粉本的存在③，显示石窟经变画另有来源。61 窟正壁上的《五台山图》，既证明了文殊菩萨在窟中的主神地位，也证明 61 窟是依照五台山寺院艺术拟摹而成的④。总之，我们有理由把石窟经变画看作另一层意义上的俗讲道具——作为其全息仿真的俗讲道具。也就是说，我们有理由判断：保存在敦煌的数以百计的经变画，至少其中大部分，是讲经文曾经采用变文手段进行配图说唱的证明。

三、讲经文和变文的命名缘由

潘先生在比较《大唐大慈恩寺三藏法师传》关于显庆元年法师奏进“报恩经变一部”的记录与敦煌本《双恩记》之后，得出结论说：“由

① 白居易语见《苏州重元寺法华院石壁经碑文》，《白居易集》，中华书局，1979 年，页 1449。参贺世哲《敦煌莫高窟释迦弥勒阿弥陀的三佛造像》，载《1994 年敦煌学国际学术研讨会文集·石窟考古卷》。

② 默林《469 窟与莫高窟石窟室经藏的方位特征》、《律寺制度视野：9 至 10 世纪莫高窟寺经变画布局初探》，载《敦煌研究》1994 年第 4 期、1995 年第 1 期。

③ 参见王惠民《关于〈天请问经〉和〈天请问经变〉的几个问题》，载《敦煌研究》1994 年第 4 期；又《〈思益经〉及其在敦煌的流传》，载《1994 年敦煌学国际学术研讨会文集·石窟考古卷》；又《敦煌遗书中的药师经变榜题底稿校录》，载《敦煌研究》1998 年第 4 期；又《敦煌遗书中的药师经变榜题底稿校录补遗》，载《敦煌研究》1999 年第 4 期。又参沙武田《敦煌壁画粉本系列研究》，载《敦煌研究》1998 年第 4 期、1999 年第 2 期。

④ 杜斗城《敦煌所见〈五台山图〉与〈五台山赞〉》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集》，辽宁美术出版社，1987 年。

此看来，俗讲经文不但可以称为变文，而且还有别立专名的变文。……变文正和变相一样，它都是因描写佛经的故事而得名的。”他的这一说法把变文和讲经文混为一谈，是不准确的；但他提出了讲经文和变文如何命名的问题。

其实，上文在论述《维摩诘经讲经文》的规模及其与经变榜题之关系的时候，也讨论到讲经文的命名习惯，这就是按每次俗讲的内容命名。例如《维摩诘经讲经文》乙本尾题“维摩碎金一卷”、戊本首尾题“持世菩萨第二”及“持世菩萨第二卷”、庚本尾题“文殊问疾第一卷”。“卷”的起讫，也就是一次俗讲的起讫，所以各卷在其首尾往往有开题和结束交代。“第一”、“第二”等序次，则表明在“卷”之上另有一个以人物故事或以经品为单元的结构单位。考虑到在敦煌写本中并无“维摩诘经讲经文”一名，那么可以说，当时文本是用品名或故事名(例如“文殊问疾”、“持世菩萨”等)作标题的。乙本所谓“维摩碎金一卷”，亦暗示了以“品”为单位的讲经文的存在——“碎金”的涵义是选萃，它应当是相对于《佛国品》的一套完整故事而言的。它同时表明，以选萃方式进行俗讲是当时的风尚。

由于以上原因，敦煌讲经文的命名，同其内容(佛经文本)有较密切的关联。这样去看其他讲经文，其名称之由来，也就容易得到理解。比如台北“中央图书馆”32 号《盂兰盆经讲经文》，无前题，尾题“盂兰盆经”，即反映了讲经文据其所出佛经称名的常态。同样，伯 3808 号首题“长兴四年中兴殿应圣节讲经文”，尾题“仁王般若经钞”；伯 2418 号《父母恩重经讲经文》无前题，仅于卷末题名曰“诱俗第六”：这两种讲经文的尾题也反映了由内容命名的习惯。事实上，尾题是敦煌讲唱文学的一个突出现象，值得重视。因为这一现象不仅联系于一种抄写习惯，而且联系于在结束之时唱颂题目的俗讲习惯。北图 8437、8438《八相变》于结尾云：“况说如来八相，三秋未尽根源；略以标名，开题示目。”[1]正是后一习惯的表现。

---

① 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页 655。

以上情况,还可以从讲经文的篇制角度去理解:讲经文是大型说唱文体,它之所以按内容或文本来源命名,原因在于每次俗讲只能完成一部完整的佛经的局部。例如《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》所讲为《仁王护国般若波罗蜜多经·序品第一》的局部;伯2305号、伯2133号、Φ(符卢格)365号正反面所载的四种《妙法莲华经讲经文》,所讲分别是《妙法莲华经》中《提婆达多品》、《观世音普门品》、《药王菩萨本事品》、《妙音菩萨品》的局部。相比之下,变文却像是一部单行本,并不用作连续表演。因此,变文遵用了完全不同的命名原则,亦即使用内容和体裁的兼名。那些保存了题目的变文——取材于《普曜经·降魔品》、《佛本行集经·魔布菩萨品》,讲述释迦牟尼降服魔王波旬故事的《破魔变》;取材于《贤愚经·须达起精舍品》,讲述舍利弗与外道六师斗法故事的《降魔变文》;取材于《佛说盂兰盆经》,讲述目连救母故事的《大目乾连冥间救母变文》;取材于历史传说,讲述舜行大孝故事的《舜子至孝变文》;取材于《佛本行集经》,讲述释迦牟尼太子有感于人间苦难而出家故事的《八相变》;取材于《史记·陈丞相世家》,讲述王陵之母以死激励其子助汉灭楚故事的《汉将王陵变》——都可以判属此例。这些变文往往选取佛经中最具趣味性的部分加以铺陈渲染。它们的流行应当是和《经律异相》、《法苑珠林》、《诸经要集》等佛教类书的流行相联系的,因为两者都表现了重视故事而非重视经文的倾向。

“维摩碎金一卷”的出现,也是同上述倾向相关联的。题目中的“一卷”(而非“第一卷”),乃说明这是一部单行的(而非连续的)讲经文。题目中的“碎金”,则表明它采用了变文的讲述方式,即用选萃的方式来处理佛经故事。由于它和甲本《维摩诘经讲经文》在内容上有重合,故项楚先生比较过此二本的异同。结论是:同经本相比,它们都重新调动了情节,提前让维摩诘作为主角登场,由此丰富了故事性。但二者的区别也是明显的:《维摩碎金》长于场面的铺张渲染,主题突出,对维摩诘教化宝积等五百长者子的故事作了集中描写;甲本则善于刻画人物的内心冲突,增加了维摩诘途中卧病的情节,为后文

的"问疾"故事埋下了伏笔①。事实上,这些区别正好是单独说唱、连续说唱这两种需要的反映。

《维摩碎金》并不是一个孤立的现象。敦煌讲唱文学中的"因缘"类作品,事实上也具有重视故事、主题单纯的特点。许多迹象表明,这些作品是佛教讲经活动的产物,例如《目连缘起》的结尾有云:"上来讲赞目连因,只是西方罗汉僧。""奉劝闻经诸听众,大须布施莫因循。""须觉悟,用心听,闲念弥陀三五声。""今日为君宣此事,明朝早来听真经。"从这个角度看,可以把它归属于讲经文。但它们和变文一样,用于单场说唱,往往选取佛经中最具趣味性的故事加以铺陈讲述。从这个角度看,它们又是一些特殊的讲经文。

"因缘"类作品的命名方式也表现了某种特殊性。一般来说,它们像讲经文那样,是据其所出佛经按内容称名的。例如《欢喜国王缘》取材于《杂宝藏经》卷十《优陀羡王缘》,《丑女缘起》取材于《撰集百缘经》卷七《波斯匿王丑女缘》和《杂宝藏经》卷二《波斯匿王丑女赖提缘》,它们的名称沿袭了佛经原名。但其中也出现了使用内容—体裁兼名的变文,例如《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》。这篇作品于文中题"功德意供养塔生天缘",是按讲经文习惯指称出典;但前题所称"因缘变",则是按变文习惯命名。同样,伯 3048 号等本《丑女缘起》的名称也有两重性——前题是"缘起",尾题是"丑变"(文末云"上来所说丑变")。这种两重性反映了文体性质的变化——下文将要谈到,这两篇作品配图讲唱,属变文型的讲经文。由此可见,敦煌讲唱作品的命名方式,是能够反映其文体性质的。

在明确以上事实以后,《双恩记》同《报恩经变》的关系,就是很容易理解的了。简单地说,这是两种体裁性质不同的作品,互不相干。显庆元年法师奏进的《报恩经变》是变文,具有单行的特点,所以称"一部"。而《双恩记》却不是这样。它保存了"第三"、"第七"、"第十

① 项楚《〈维摩碎金〉探索》,载《敦煌文学丛考》。

一”等序次，分明是一组用于连续讲唱的长篇讲经文。它在文中题“佛报恩经第七”、“报恩经第十一”、“佛报恩经第十一”，这种题名的方式，是讲经文的典型方式。它采用了对经文作逐句讲解的格式，开篇就是“经：如是我闻，一时佛在王舍城耆阇屈山中”云云。这种格式明确昭示了它的文体特质。而且，它的说解韵文中有“偈曰”，又标转读音曲符号“韵”。据下文论证，这是讲经文的重要特征。它用作题目的“记”，其实同“缘”一样，也是来自佛经的，和变文无关。梁释僧佑《出三藏记集·法苑杂缘原始集目录序》云：“夫经藏浩汗，记传纷纶，所以道达群方，开示后学。……常愿一乘宝训，与天地而弥新；四部盛业，随日月而长照。是故记录旧事，以彰胜缘……”[①]这种“记录旧事以彰胜缘”的作品，在《法苑杂缘原始集目录》中著录了数百篇，如：

《优填王栴檀像波斯匿王紫金像记》(出《增一阿含》)
《迦兰陀长者初造竹园精舍缘记》(出《过去因果经》)
《灯王供养缘记》(出《悲花经》)
《佛师子座缘记》(出《譬喻经》)
《盂兰盆缘记》(出《目连问经》)
《施旷野鬼食缘记》(出《大涅盘经》)
《鬼子母缘记》(出《鬼子母经》)
《国王初见佛缘记》(出《因果经》)

在敦煌作品中有类似的命名，例如伯 2680 号、斯 1625 号有《佛图澄和尚因缘记》，伯 3570 号、伯 3727 号有《慧远因缘记》，伯 2680 号、伯 3722 号有《刘萨诃和尚因缘记》。由此可知，《双恩记》的“记”，并不是变文的标志；它来自佛教记传类著作的命名习惯，也就是“缘记”的简称。

① 《出三藏记集》卷一二，中华书局，1995 年，页 476—477。

四、俗讲中的“讲经文外衣”

潘先生文中有《变文宣讲的场所》一节，讨论了变文讲唱同“寺庙戏场”的关系。他正确地指出：俗讲是变文宣讲的场所。但真正有意义的是以下问题：这种场所，作为文学生存的环境，它在讲唱文体上有何表现？

我的看法是：上面谈到“讲经文和变文在表现手段上的相互借用”，谈到“变文型的讲经文”，这种体裁交叉的情况，同样应当从宣讲场所的角度加以解释。也就是说，这些现象源于讲经文、变文等文体在俗讲中的共存。

俗讲是一种既联系于僧讲又有别于僧讲的佛教讲经活动。据日本僧圆仁《入唐求法巡礼行记》和敦煌伯 3849 号写本所记的俗讲仪式，其内容包括颂梵呗、唱释经题、谈经、说押座、唱经文、解说经文、论议等项目。一方面在形式上以讲经为中心，另一方面却有多种项目并存，在俗讲中因而形成了以讲经文为主体、多种说唱文体共存的局面。人们通常提到的那些表明俗讲通俗化倾向的资料——如韩愈所云“广张罪福资诱胁”、《因话录》所云“假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事……教坊效其声调，以为歌曲”——从实质上看，乃反映了俗讲艺术的风格多元化。这种情况从六朝就开始了。《高僧传·唱导篇总论》描写东晋以后的唱导面貌说：“如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔；若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞；若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见；若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目：凡此变态，与事而兴。”[①]可见俗讲原来就有众伎杂用的传统；它既然面对不同的讲唱对象，那么必然会有不同的讲唱方式。

俗讲文体的差异，正是因为讲唱方式的不同以及不同讲唱方式

---

①《高僧传》卷一三，《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991 年，页 95 下。

在艺术手段上的相互借用造成的。讲经文和变文是其中最重要的两个文体。俗讲文体的丰富的表现，其实便反映了这两大文体的相互作用和相互影响。

在本文第一节，我们已经讨论过变文的文体特征。现在拟着重讨论一下讲经文。这是依据经本来宣讲佛教义理的体裁。它以佛教经典为基本素材，一般包括经文、散文说解、韵文说解、押座文等四部分。前三部分反复联缀，构成作品主体；押座文用于俗讲开场前和终场时的吟唱，往往置于全文的首尾。《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》是一篇保留了"讲经文"名称的作品。它在文中明确提示了讲经文的体制：首段"开赞"，唱释经题；次段"序分"，说明此经缘起及法会主题；第三"正宗"，继缘起之后开说法门，逐段讲唱经文；末段"流通"，将法门付嘱听众，以歌赞总结全篇。这种四科段体制乃来源于佛经，表明讲经文是在内容和形式上都附丽于佛经的文体。若以《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》为标准，那么，凡具有以下三个特征的作品，都可以判属讲经文：

(一) 引据佛经经文，逐句阐释演述。文中有明确的经文记录或关于经文的提示。

(二) 遵用说庄严、唱经题、称佛名等讲经节仪，文中有关于这些节仪的提示。

(三) 用佛教转读之法作韵文说解。这种说解韵文包含大量偈赞辞，往往标以"平"、"侧"、"断"、"平侧"、"断侧"、"断诗"等转读音曲符号。

通常视为讲经文的那些拟题作品，例如《金刚般若波罗蜜经讲经文》(伯 2133 号)、《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》(伯 3093 号)、《父母恩重经讲经文》(伯 2418 号)、《盂兰盆经讲经文》(见前文)、《佛说阿弥陀经讲经文》(三本)、《妙法莲华经讲经文》(四本)、《维摩诘经讲经文》(六本)，事实上都具有以上特征。

讲经文和变文的关系之所以会模糊起来，是因为出现了一批介

于二者之间的讲唱作品。若采用上述标准来作分析，那么，在这里可以看到一种“讲经文外衣”的现象——讲经文有不同的文体表达。它们可以分别归为“碎金”体讲经文、“因缘”体讲经文、变文体讲经文。

（一）“碎金”体讲经文，以《维摩碎金》为代表

《维摩碎金》今为残本，缺前题，末题“维摩碎金一卷”。其中散文说解皆先引据佛经经文，如“经云：‘尔时毗耶离城有长者子，名曰宝积，与五百长者子俱持七宝盖’云云”。文中有关于讲经节仪的提示，如“念大圣维摩菩萨”、“念菩萨”。其中的说解韵文有转读音曲的标识，例如“断”、“上下吟”。其文末且有题记“灵州龙兴寺讲经沙门匡胤记”云云[①]。以上种种，都说明《维摩碎金》的体裁性质属于讲经文。但它同一般讲经文有别：用于单场演出，内容重在描写维摩诘教化宝积等五百长者子的故事。故论者认为此篇属于《维摩诘经讲经文》“另一系统”。

（二）“因缘”体讲经文，以《难陀出家缘起》、《欢喜国王缘》、《悉达太子修道因缘》为代表

《难陀出家缘起》载见于伯 2324 号，原无前后题，题拟。它取材于《佛本行集经》卷五七《难陀出家因缘品》，留有阐释演述佛经经文的痕迹，起首云“次解难陀者，是佛亲弟”云云。它用转读法作韵文说解，故其中的韵文相间标有“断”、“吟”等音曲符号[②]。这都是作为讲经文的表现。

《欢喜国王缘》的情况与《难陀出家缘起》相近。它载见于上海图书馆藏本和伯 3375 号写本。无前题，尾题“《欢喜国王缘》一本写记”。它取材于《杂宝藏经》卷十《优陀羡王缘》。其文中有讲经节仪提示，即“观世音菩萨，佛子”云云。它也用转读法作韵文说解，各段标出音曲符号“吟”、“侧”、“断”、“吟断”、“断侧”等。它以解座文作

---

① 项楚《敦煌变文选注》，中华书局，2006 年，页 1357—1433。

② 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页 990—1000。按该书误记其卷号为伯2344 号。

结，云：“勤发愿，速修行，浊世娑婆莫恋营。”“念佛座前领取偈，剩抛散施总须知。”[①]据此，它也是一篇讲经文。

《悉达太子修道因缘》载见三写本，包括日本龙谷大学藏本、斯3711号本、斯5892号本。原有标题。开篇为60句韵文，即《太子成道经》所附之《悉达太子赞》，文中称之为“悉达太子押座文”。它配合讲经仪式，故文中载念佛语“观世音菩萨，大慈悲菩萨”云云，文末载解座文“更欲说，日将沈，奉劝门徒念佛人。合掌阶前听取偈，总教亲自见慈尊”云云[②]。它作为讲经文的特征也是明显的。

在过去的研究中，人们常把因缘类作品判为变文，认为“缘起”就是“变文”的别称[③]。从以上情况看，这一判断不确切。其实，“因缘”就是以短篇佛教故事为渊源的讲经文。它同通常讲经文的区别仅在于：它的题材不以佛经为单元，而以佛经故事为单元。

在《悉达太子修道因缘》的押座文后有一段话，讲到因缘说唱的特点，云：

> 凡因讲论，法师便似乐官一般，每事须有调置。曲词适来先说者，是《悉达太子押座文》。且看法师解说义段，其魔耶夫人自到王宫，并无太子，因甚于何处求得太子，后又不恋世俗，坚修苦行？其耶输彩女修甚种果，复与太子同为眷属，更又罗睺之子，从何而托生？如何证得真悟，同登正觉？小师略与门徒弟子解说，总教省知。暂舍火宅，莫喧莫闹，齐时应福。能不能，愿不愿？观世音菩萨，大慈悲菩萨。[④]

---

① 《敦煌变文选注》，页1598—1633。

② 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页739—758。

③ 我过去也持这一看法，应纠正。见王小盾《敦煌文学与唐代讲唱艺术》，载《中国社会科学》1994年第3期；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年。

④ 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页741。

由此可见，因缘体讲经文的文本特点，乃来源于特殊的俗讲方式：它是法师单独演唱的节目，而不像较正规的讲经文那样，由法师、都讲、维那、梵呗合作演出。它以娱乐听众为目的，讲究“每事须有调置”，即对佛经故事进行充分加工。它重视情节，重视对悬念的利用。“因缘”体讲经文的流行，其实反映了人们对短篇故事的需要。

（三）变文体讲经文，以《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》、《丑女缘起》、《目连变文》为代表

关于《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》，前文已作讨论。把它判为变文体讲经文的理由是：一方面，它遵用讲经仪式，于正讲前有押座文，有念观世音菩萨仪式，有开赞文，有“功德意供养塔生天缘”简题，于正讲后有讲师保宣的自述；另一方面，它使用“因缘变”这种变文名称，文中且有“还归天宫处，若为陈说”等变文套语①。它同时具有作为讲经文、作为变文的特征。

《丑女缘起》有五个写本，前题一本作“丑女金刚缘”，一本作“金刚丑女缘”，后题一本作“金刚丑女因缘一本”。而伯 3048 号本则同时具有前后题：前题作“丑女缘起”，卷末云“上来所说《丑变》”。同其他因缘体作品一样，它取材于《贤愚经》、《百缘经》中的佛教短篇故事。文中有“观世音菩萨”等讲经节仪提示，但不直接引据经文。另外，与后题“《丑变》”云云相对应，文中有“王郎登时见皇帝，道何言语”、“当尔之时，道何言语”等配图说唱的套语②。

《目连变文》载见于北京成字 96 号。原无标题，诸种《敦煌变文集》拟为此题。此文开篇有云“上来所说序分竟，自下弟二正宗”云云，可知是讲经文。但文中未引经文，无转读符号，相反却有“当尔之时，有何言语”等配图说唱的标识③。据此，它和斯 2614 号等本所载的《大目乾连冥间救母变文》性质相近，是采用变文方式的讲经文。

---

①《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页 917—924。

②《敦煌变文选注》，页 946—992。

③《敦煌变文校注》，页 1071—1073。

以上三篇作品，作为讲经文与变文的特点都很明显，可以说，它们是用变文外衣来表达的讲经文。但它们同“碎金”体、“因缘”体讲经文有两个重大区别：一是有配图讲唱的套语，二是不再使用转读音曲。因此，若要作明确的文体分类，那么不妨把它们判为变文。

在这里，我们实际上提出了一个区分讲经文和变文的标准，即把有无转读音曲符号、有无配图讲唱套语视为讲经文和变文的分水岭。这样做是否有理由呢？有！因为这两个因素都反映了比较悠久的历史习惯，出现在讲唱作品中并非偶然，可以作为较稳定的区分文体的尺度。其中转读音曲符号是佛教呗赞音乐的标志，从敦煌资料看，它是梵呗等专职的佛教歌吟者的技能。它流行甚早，例如《维摩碎金》所用的“上下吟”，又称“古吟”，其时代即可追溯到六朝①。因此可以说，转读音曲符号的存在乃意味着讲经传统的存在。而配图讲唱的套语则联系于一种使用画卷的连环画艺术。根据关于唐五代转变伎艺的那些描写——例如李贺所谓“长翻蜀纸卷明君”，《谭宾录》所谓“于要路转变”，吉师老所谓“转昭君变”、“画卷开时塞外云”——可知变文讲唱所用的画卷，完全不同于通常意义上的“变相”。变相是“按经图变”的壁画艺术或雕塑艺术，讲究经营布置而不讲究故事连续，往往把许多情节绘于一图；例如同《维摩诘经讲经文》相联系的《维摩诘经变》。变文画卷却不是这样。它要在开阖之间完成情节转换，因而是连续的纸帛画，一卷一事，负载较小型的故事。正因为这样，变文中才不厌其烦地要使用“处”、“时”、“若为陈说”等图画指示语。换言之，我们可以把佛教图画分为两类：一类来源于佛教造像传统，一类来源于民间讲唱艺术。同前一类图画相联系的是讲经文，是仪式性的大型佛教讲唱；同后一类图画相联系的是变文，是小品式的说唱艺术。例如以下一例，就不属变文，而属于讲经文对变文手段的利用：

---

① 参见王小盾《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中“平”、“侧”、“断”诸音曲符号》，载《汉唐音乐文化论集》，台北学艺出版社，1989 年；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

《太子成道经》，载见伯 2999 号等八本①，原题“太子成道经一卷”。尾部有“悉达太子赞一本”云云，乃指文后附录的 60 句韵文。此文取材于《佛本行集经》等佛教典籍，讲述太子出家故事。它配合讲经仪式，故文中有“经题名目唱将来”等语，文末有云“各自念佛归舍去，来迟莫遣阿婆嗔”。它用转读法作韵文说解，故文中标有音曲符号“吟”字。鉴于文后附录的 60 句韵文又用为《悉达太子修道因缘》的押座文②，可以判断，它也是“因缘”体的讲经文。按此文伯 2299 号本有小标题若干处，曰“第二下降阎浮柘胎相”、“第三王宫诞质相”、“第四纳妃相”、“第五逾城出家相”云云③，似曾配图讲唱。但这里的图画属“八相成道”佛传画，亦即见于《付法藏因缘传》卷一的阿阇世王时所绘“如来本行之像”、“如来功德之像”。从新疆克孜尔石窟的情况看，它不是变文图卷，而是壁画形式的佛教造像④。

五、结　论

综上所述，讲经文和变文是敦煌讲唱文学中的两个重要文体。讲经文依经说法，在内容和形式上都反映了佛经和佛经唱诵仪式的影响，故其文本特征是：文中有经文记录或关于经文的提示，有关于唱经题、称佛名等讲经节仪的遗迹，说解韵文往往标以“平”、“侧”、“断”等转读音曲符号。与之相区别，变文是配合画卷讲唱故事的文体，因而以“时”、“处”、“若为陈说”等指示套语为文本特征。唐五代人对这两种文体有较明确的认识，故变文往往以“变”为名，讲经文则以佛经名及其简称为标题。

作为具有西方渊源的文体，讲经文和变文都曾被佛教所利用，因

① 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页 689—708。

② 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，页 739—741。

③ 王重民等《敦煌变文集》，人民文学出版社，1957 年，页 301。

④ 参见丁明夷《克孜尔第 110 窟的佛传壁画》，载《敦煌研究》1983 年创刊号。

而在佛教俗讲中构成相互影响、相互作用的关系。这一方面表现为变文对讲经文手段的借用——以佛经故事为题材，问答采用吟偈体，配合押座文和讲经仪式；另一方面也表现为讲经文对变文手段的借用——随着时间推移，佛教俗讲越来越多地采用了看图讲唱的方式。

敦煌所出的七本《维摩诘经讲经文》，为认识讲经文的演出实况提供了重要线索。这七本讲经文有比较清楚的起讫，每卷讲经文是一次俗讲活动的文本。因此，参考敦煌莫高窟 61 窟《维摩诘经变》及其榜题可以推断：一部完整的《维摩诘经讲经文》具有五十卷上下的篇幅。另外，通过《维摩诘经变》在中唐以后发生的结构变化，又可以了解《维摩诘经讲经文》的通俗化进程。这种通俗化既表现为围绕故事人物进行情节重组，用比喻和动作描写来代替繁难的对话；表现为增加内容，对故事主角进行铺张描写；也表现为袖珍化，用选萃方式制作用于单场演出的讲经文。《维摩碎金》所代表的正是这种单场演出的风尚。因此不妨说，《维摩碎金》属于《维摩诘经讲经文》的一个特殊系统。

由于每次俗讲只能完成一部佛经的局部，因此，典型的讲经文具有多卷连续的特点。这种讲经文遂采用按内容或经品名命名的方式，并在题目中标以“第一”、“第二”等序号。在这一点上，变文与之有明显的区别。变文具有主题鲜明、内容紧凑的特点，一般用于单场表演，因而以“一卷”、“一本”为单位，使用内容和体裁的兼名。《报恩经变》和《双恩记》便分别是这两种体裁的代表。《报恩经变》具有单行的特点，所以称“一部”；《双恩记》是用于连续讲唱的长篇讲经文，所以保存了“第三”、“第七”、“第十一”等序次。《双恩记》的题名方式、对经文作逐句讲解的格式以及标注转读符号的方式，明确昭示了它作为讲经文的文体特质。它用作题目的“记”字，也和变文无关，而是“缘记”的简称，来自佛教记传类著作的命名习惯。

俗讲功能的多样化，在敦煌文学中造成了一种“讲经文外衣”的现象——讲经文有不同文体的表达。除“碎金”体以外，它还有“因缘”、“变文”两种表达方式。“因缘”是小品式的讲经文，像变文一样用于单场说唱，往往选取佛经中最具趣味性的故事加以铺陈讲述，以

被称作“缘”和“因缘”的短篇佛教故事为渊源。它代表了一种特殊的俗讲方式：由法师单独演唱，以娱乐听众为目的。这种灵活性，使它有条件做到“每事须有调置”，调动情节和悬念，对佛经进行充分加工。它的流行，反映了人们对短篇故事的需要，同时也造成了《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》、《丑女缘起》等变文体讲经文的产生。变文体讲经文尽管继承了因缘说法的传统①，但同“碎金”体、“因缘”体讲经文相比，却有两个重要区别：其一是有配图讲唱的套语，其二是不再使用转读音曲。它事实已经蜕变成了变文。

转读音曲符号、配图讲唱套语这两个因素之所以具有重要的文体学意义，是因为它们联系于不同的艺术传统。也就是说，讲经文和变文的文体分野，可以追溯到转读音曲形成系统的六朝时期；两种图像的分野——佛经变相和故事画卷的分野，也有悠久的历史。这意味着，尽管存在变文、讲经文在艺术手段上的相互借用，以至造成“变文外衣”、“讲经文外衣”的现象，但这两种文体却不能混为一谈。同样，认为变文之“变”源于变相之“变”的看法，也值得怀疑。变相是“按经图变”的壁画艺术或雕塑艺术，讲究经营布置而不讲究故事连续，往往把许多情节绘于一图。变文画卷却不是这样。它要在开阖之间完成情节转换，因而是连续的纸帛画，一卷一事，负载较小型的故事。正因为这样，变文才要不厌其烦地使用套语作图画指示。有鉴于此，我们可以从又一个角度来对讲经文、变文加以界定：讲经文是仪式性的宣讲，其图画来源于佛教造像传统；变文是小品式的说唱，其图画来源于民间讲唱艺术。

---

① 关于“因缘”同“讲经文”的关系，周绍良先生曾有说明，云：“佛教徒宣扬佛教，在正统上大致可分为两种，一种即讲经，就经释义，中间答辩，以期阐明哲理，是由法师、都讲协作进行的；另一种是说法，是由法师一人说开示，可以依据一经讲说，亦可以综合哲理，由个人发挥，既无发问，也无辩论。这是讲经与说法不同之处。相对俗讲方面也有两种：一种即韵白相间之讲经文，也是由法师与都讲协作的；至于与说法相应的，则是说因缘，由一人讲说，主要择一段故事，加以编制敷衍，或径取一段经文或传记，照本宣科，其旨总不外阐明因果。”见《敦煌文学作品选·代序》，中华书局，1987 年。

以上论述，是从潘重规先生关于“变文外衣”的理论中生发出来的。我们认为，尽管这一理论未能清楚地确认变文和讲经文的不同本质，但它有一个重要意义，即指出了“外衣”——一种文体有不同的表达——这个普遍存在的现象。实际上，除“讲经文外衣”以外，不难看到“诗歌外衣”的现象——诗歌配入曲子演唱，转变为曲子辞；不难看到“曲子辞外衣”的现象——曲子辞在用于说唱故事之时转变为词文；不难看到“话本外衣”的现象——话本通过配图讲唱而具有变文的特征。例如《声诗集》[①]载唐五代作品数百首，都是穿上了曲子辞外衣的诗歌。敦煌词文《新集孝经十八章》云：“新合孝经《皇帝感》，聊谈圣德奉贤良。”[②]这是关于曲子辞《皇帝感》用作词文的记录。话本《伍子胥》中有“楚王出敕，遂捉子胥处，若为敕曰”[③]这种配图讲唱的口吻，表明话本也有采用变文手段的倾向[④]。之所以产生这一类现象，是因为各种文体可以共存于同一表演场所（所谓“歌场”、“戏场”、“变场”）之中。它们不免套用彼此的形式，正如讲经文在俗讲中穿上了变文的外衣。

同“外衣”现象相联系，在敦煌文学中还普遍存在文体“游移”的现象或曰文体命名不确定的现象。例如斯 4129 号《齖䶗书》，在伯 2564 号中题为《齖䶗新妇文》，而其文体却与敦煌俗赋并无二致[⑤]。又如伯 2653 号载五言体燕子、雀儿论议故事，篇末题“《燕子赋》一首”，开篇云“此歌身自合，天下更无过，雀儿和燕子，合作《开元歌》”[⑥]——其篇名与正文分别认同了“赋”和“歌”两种文体。另外，伯

---

① 载任半塘、王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，巴蜀书社，1990 年。

② 任半塘《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年，页 734。

③《敦煌变文集》，页 4。

④ 王重民先生谈到过由变文发展到话本的中间形态，云：“有说无唱的变文，实际上已经转化为话本。但较早的作品仍然沿用变文，如《舜子至孝变文》是 949 年写本，若稍晚，也许改称《舜子至孝话》了。”见王氏《敦煌变文研究》，载《中华文史论丛》第 2 辑，1981 年。

⑤《敦煌变文集》，页 858；《敦煌变文选注》，页 1033—1034。

⑥《敦煌变文集》，页 262—265。

3812号、伯2555号所载的《高兴歌》，在伯2544、伯2633、斯2049等本中题作《酒赋》，而在伯2488号则题作《高兴歌·酒赋一本》[①]；伯2621、伯2712、伯2488均载《渔父歌沧浪赋》一篇，以"歌"与"赋"连用为篇名[②]：此二例表明同一篇作品可以兼具"歌"与"赋"两种身份。类似的情况还有：名实不符例。如斯6836号所载《叶净能诗》[③]、伯2297、2136、2186等本所载《黄仕强传》[④]，名为"诗"和"传"，从其文体特征看却应该称作"话本"。前题按内容命名、尾题按形式命名例。如伯3645等本所载《前汉刘家太子传》，尾题《刘家太子变》[⑤]；伯3697等本所载《捉季布传文》，尾题《大汉三年季布骂阵词文一卷》[⑥]：前题皆指其内容采自野史轶闻，尾题则采用了文体标准。这些现象，证明"变文外衣"现象并不少见；证明敦煌文学的文体都联系于具体的表演，而非纸面上的篇章体制。此外还证明：敦煌文学研究中的文体辨认问题，不只是一个简单的定名问题，而是对作品的艺术手法组合方式进行系统考察的问题。这个问题，当然还有进一步探讨的余地。

（原题《潘重规先生"变文外衣"理论疏说》，
载《敦煌学》第25辑，台湾"敦煌学会"2004年9月编印）

---

① 《敦煌赋汇》，江苏古籍出版社，1996年，页201—204。

② 《敦煌赋汇》，页269。

③ 《敦煌变文集》，页216—228。

④ 参见柴剑虹《读敦煌写卷〈黄仕强传〉札记》，载《敦煌语言文学研究》，北京大学出版社，1988年，页248—266。

⑤ 《敦煌变文集》，页160—163。

⑥ 《敦煌变文集》，页51—71。

从敦煌本共住修道故事看唐代佛教诗歌文体的来源

提要:敦煌写本中有一些特殊的俗文学体式,例如省略体、纲要体、插入体、故事贯穿体。它们都是联系于口头文学的书面文学文体。本文选择故事贯穿体的一个标本——伯 3409 号等写本所载的共住修道故事——进行研究,阐释了它的结构及其中诸文体的来源。本文认为,故事贯穿体包含了一个以韵文为中心的结构过程,是对佛经文本形成史的反映。它说明唐代俗文学文体在来源上有两重性:既来源于佛教经典,又来源于当代和前代的通俗文学。说明纸质文本只代表一个完整的文学活动的侧面、片断或梗概;在其背后,另外存在一个具有本原意义的真文体。有鉴于此,研究中国文学史上的文体,既要注意它们的单元形式,又要注意各单元之间的联系方式,以便透视其本原。由于说唱文体与书面文体的关联在佛教文学中占有较高比重,所以,我们还应该通过佛教文学之文体,去认识书面文体的本来形态。

一、问题的提出

自敦煌写本重见人世以后,一些特殊的文学体式逐渐浮现出来。其中特别值得注意的是以下四种文体:(一)省略体;(二)纲要体;(三)插入体;(四)故事贯穿体。这些文体都可以归为俗文学文体。正因为这样,它们几乎在历史记录中消失,不为传统的文学研究者所

知。但对于中国文学史研究来说，这些特殊文体却有无可估量的意义。因为它们都是联系于口头文学的书面文学文体，体现了口头文学与书面文学的冲突与差异，因而将大大改变传统的文本观念。

省略体的特点是：文本只呈现一篇作品的局部，而对其他部分有所省略。这种情况见于大多数敦煌讲经文。在这些讲经文中，对经文只作提示性的介绍，说解部分也只列出纲要。例如伯 2133 本《妙法莲花经讲经文》(拟)中的一个片段：

> 《经》："无尽意菩萨，若有人受持六十二亿恒河沙菩萨名字。"黄鹰云云。诗《天边》。
>
> 《经》："无尽意，受持观世音菩萨名号，得如是无量无边福德之利"云云。镜渝云云。[①]

这里的"黄鹰云云"、"镜渝云云"，指的是说解文；"《经》……云云"，指的是经文。很明显，它们都是用作提示的文句，其内容则已省略。与此相反，这篇讲经文中的歌赞辞却详细记录下来，甚至标上音符。这就说明，它是供梵呗(而不是法师或都讲)使用的文本，因服务于韵文吟唱而采用了省略体[②]。

纲要体也称"故事抄录体"，即说唱所用的故事梗概。其文本形式不一：或抄录佛教类书中的故事，例如北 8407 所抄《法苑珠林》；或拼接若干故事而形成一篇新的作品，例如伯 2721《舜子至孝变文》和伯 3645《刘家太子变》[③]；或对某一佛经作摘要抄写，例如伯 3000《诸

---

① 王重民等编《敦煌变文集》，人民文学出版社，1957 年，页 502，515。

② 参见王小盾《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中"平"、"侧"、"断"诸音曲符号》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年，页 405。

③ 日本学者荒见泰史在其博士学位论文中提出"故事抄录体"的概念，并以变文作品为例作了论述。他认为，伯 2721《舜子至孝变文》至少剪贴了三个不同的文献，即斯 4654 中的韵文、伯 2621 中的孝子传、斯 389 中的韵文；伯 3645《刘家太子变》则围绕刘家太子传奇连接了七个周边故事，例如刘家太子逃难故事、张骞往昆仑故事、东方朔偷仙桃故事。参见荒见氏《敦煌变文写本的研究》，复旦大学研究生学位论文，2001 年 4 月打印本，页 42—45。

经略出因缘卷》(拟)和敦煌研究院藏255《增一阿含经摘要》(拟)。一些学者在整理这批文献时注意到它们同俗讲等故事说唱的联系。那波利贞认为《诸经略出因缘卷》是寺院讲经仪式上讲述因缘谭的摘要底本,金冈照光认为伯2621本孝子传是"讲唱时使用的一种'提纲集'的类书",施萍婷则认为《增一阿含经摘要》"很可能是某位法师的宣讲提纲,至于故事,届时他可以'方便说法',根据听众的情况而敷演"①。可见纲要体文本只反映说唱活动的局部,或者说是一个完整的说唱文本的片断。

插入体是一种特殊的韵文文体。它在诗歌作品中插入转接语,显示第一人称的存在,因而把一篇单纯的韵文文本恢复成说唱文本。例如伯3591所载洞山和尚良价禅师的《神剑歌》,其篇末云:

> 此剑还与人否?和尚答曰:吾有宝剑常时说,口(只)是金铜不是铁。生了不许石上磨,复乃□□霜是雪。也不短,又不长,也能柔软复能钢。万两黄金不卖与,一钱不取任君将。

项楚说:"其中'此剑还与人否?和尚答曰'两句显然是插入语,并非《歌》的正文。"②这种插入语的意义就在于它提示了诗歌用于口诵的原貌,亦即呈现出隐藏在诗歌背后的说唱原本。

故事贯穿体的特征是用故事把若干篇韵文串连成一部完整的作品,其典型例证是斯2672号等写本所载的"禅师与少女问答故事"。故事以问答方式串联了五首偈颂:四首五言四句体偈颂和一首《行路难》体偈颂。云:

> 有一禅师,寻山入寂,遇至石穴,见一妇人,可年十二三,颜容

① 那波利贞《俗讲と变文(中)》,载《佛教史学》第1卷第3号,1950年;金冈照光《敦煌本舜子变再论补正》,载《东洋大学文学部纪要》第27号,1969年;施萍婷《新发现〈增一阿含经摘要〉》,1996年潮州会议论文。

② 项楚《敦煌诗歌导论》,台北新文丰出版公司,1993年,页133。

甚媚丽，床卧榻席，宛若凡居，经书在床，笔砚俱有，因而怪之，以诗问曰："床头安纸笔，欲拟乐追寻。壁上悬明镜，那能不照心？"

女子答曰："纸笔题般若，将为答人书。时观镜里像，万色悉归虚。"

禅师又答曰："般若无文字，何须纸笔题。离缚还被缚，除迷却被迷。"

女子答曰："文字本解脱，无非是般若。心外见迷人，知君是迷者。"

禅师无词，退而归路。女子从后赠曰："行路难，路难心中本无物。只为无物得心安，无见心中常见佛。"①

此故事在敦煌流传甚广，又见载于斯 646、斯 3441、北 8412、伯 2901 等卷，分别抄在佛经疏释、佛经、《三界图一卷》、《谨检阴阳题文劝善》、佛经音义等佛教题材的文献之后，明显出自僧侣之手。因此，它不同于唐代传奇小说中的韵文连缀，而是某种佛教讲唱的表现。《瑜伽论》卷八一论修多罗说："契经者，谓贯穿义。长行直说，多分摄受意趣体性。"②据此，今称之为故事贯穿体。

以上四种文体的共同处在于：它们真实地揭露了纸质文本③在文学活动中的有限意义，说明这种文本只代表一个完整的文学活动的侧面、片断或梗概，因而有助于破除对于文本的迷信。它们表明：我们今天所看到的各种历史文本，其实只是对完整的文学活动的记录、模仿、概括或折射；在它们之后，有一个具有本原意义的真文体的存在。因此，研究中国文学史上的文体，既要注意它们的单元形式，又要注意各单元的联系方式，以便透视其本原。对唐代佛教诗歌文体

① 参见徐俊《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局，2000 年，页 869—871。

② 《大正新修大藏经》第 30 册，页 753。以下采略写形式，作《大正藏》30:753。

③ 文本是关于文学作品的概念，通常指作品的文字表现。但在民族民间文学研究中，文本也指口述作品。为便区别，此处用"纸质文本"一词代表狭义文本，即作品的文字表现。

进行考察尤其是这样。为阐明上述意义，今拟选择一个故事贯穿体的标本加以讨论。这就是敦煌写本伯3409、斯5996、斯3017所载的“共住修道”故事。之所以选择这一文本，不光因为故事贯穿体是目前讨论甚少但颇具文化内涵的一种文体，而且因为共住修道故事使用了偈颂、《五更转》、《行路难》等多种常用诗体，是唐代佛教文学活动的一个真实的缩影。

二、伯3409等写本所载的共住修道故事

“共住修道”故事载在敦煌写本伯3409、斯5996、斯3017当中。这是内容相互关联的三份文献。伯3409内容较完整（仅首部残阙），存90行，包括《五荫山偈》、《五更转》、《劝诸人一偈》、《行路难》、《劝善文》、《安心难》等作品，前有散文叙事文字，述及作品本事。斯5996前后均残阙，存12行，内容为《五更转》中的四更。斯3017亦前后残阙，存23行，内容为《五更》、《劝诸人一偈》、《行路难》等作品，亦有散文叙事文字。周绍良等所编《敦煌变文集补编》[①]收入此三份文献，认为斯5996与3017是一个卷子中前后紧密相联的两部分，二卷共存35行，可与伯3409互校；并拟题为“六禅师七卫士酬答”。通观全文，乃以故事形式贯穿僧偈佛曲，类似于《游仙窟》等传奇作品之以故事串连若干歌诗。其故事梗概是：有□善府卫士常贵贱等七人，路遇远尘、离垢、广照、净影、智积、圆明六个禅师回乡看望父母，因相敬慕，即请同住一日一夜，借问山中事意，六禅师各作一偈回答。至夜，并赠《五更转》，五位禅师各作一更。圆明禅师无“更”可转，即作“劝诸人”一偈。接着七卫士各作《行路难》一首。六师爱慕弟子，即共住修道。总共十三人，尊一个有德为师，两个亲近承事，十个诸方乞食。和尚即叹《安心难》一首。据《敦煌变文集补编》，这些作品的情况

① 周绍良，白化文，李鼎霞《敦煌变文集补编》，北京大学出版社，1989年，页137—141。

如下：

《五荫山偈》(拟题)，仅见于伯3409。共六首，禅师各作一首。其中四首七言体，四句、六句、八句、十六句各一首；另二首为七言五言相间体，每首十句。其首句皆作"五荫山中有一□"式，如远尘所作第一首："五荫山中有一殿，琉璃七宝作四院。里有一佛二菩萨，护法善神榼迎遍。无名行者烧香火，勤心扫洒无人见。"

《五更转》，伯3409载于《五荫山偈》之后，辞前有一行文字曰："说偈已讫，即至夜，并赠《五更转》，禅师各作一更。"斯5996自末二句起，云"更赠《五更转》，禅师依次各转一更"，止于第四更第八句；斯3017从第四更此处起，于第五更末曰"第六禅师默然，无更可转，即作劝诸人一偈"。《五更转》辞分别是："一更静坐观刹那"七言四句、"二更静坐息心神"七言八句(每四句一韵)、"三更静坐入禅林"七言八句(每四句一韵)、"四更念定悟总持"七言十二句(每四句一韵)、"五更隐在五阴山"七言十句(前六句一韵，后四句一韵)。《敦煌歌辞总编》按唐代诗歌四句成章的习惯，校作十首。

《劝诸人一偈》，为一首"七五五五，五五五五"体诗歌。伯3409、斯3017二本文字大致相同，云："劝君学道莫言说，言说性恒空。不断贪痴爱，坐禅浪用功。用功计法数，实是大愚庸。但得无心想，自合太虚空。"

《行路难》，斯3017载四首，每首前有"第一"、"第二"等字样，全篇之前又有散文叙事文字曰："贵贱等蒙禅师说偈，兼与《五更转》。把得寻思，即爱慕禅师，不知为计留得共住修道。贵贱等各自思维，各作《行路难》一首。"伯3409载辞较全，但无第号，散文叙事文字亦较简易，云："弟子蒙禅师等说偈，并《五更转》及《劝善文》，弟子等恋慕禅师，不知为计留得禅师，共住修道，各自思维，各作《行路难》一首。"据此，此《行路难》由若干人依次创作。其辞每篇用韵、体制均不相同，但大抵是杂言，篇末均有套语"君不见，行路难，路难道上无踪迹"云云。若依伯3409所载套语辞分割，则全篇应为七首；但《敦煌歌辞总编》认为"同组诸辞之体段上宜保持基本统一"，故判为八首，

并属普通联章[①]。

《劝善文》,仅见于伯3409。乃一段韵文,十八句,大致五言体,列于《行路难》之后。其后云:"六师捻得,寻思一遍,却爱慕弟子,即自回心,共住修道。总共十三人,尊一个有德为师,两个亲近承事,十个诸方乞食。和上即叹'安心难'。"此处所谓"十三人",乃指"六师"和七个弟子。据此,伯3409所载《行路难》应为七首,即七位弟子各作一首[②];《敦煌歌辞总编》的分割未惬。

《安心难》:七言体长诗,共三十四句。首二句为"安心难,欲得安心无处安",篇中另有两句五言。主题为"湛然清净"。

关于上述写本及作品,前人多有研究。《伯希和劫经录》王重民题解云:"此卷当是记一文字游戏,应予重视。"田中良昭判断篇中《说偈》、《五更转》、《劝善文》、《行路难》等作品出自南宗系禅者之手[③]。《敦煌变文集补编》指出此篇的特点是"以故事形式贯串僧偈佛曲","是规抚传奇的雏形作品",可称为"和尚传奇"。李正宇拟题为《禅师卫士遇逢因缘》,认为根据它韵多散少的特点,可判其表演方式是"以散文说白带动韵文唱吟","堪称诸宫调雏形的作品"[④]。项楚着重研究了篇中《行路难》的文体特征,认为"行路难,路难……"是在唐代流行甚广的句式。这些作品辞式不同,不可能纳入统一的曲调来歌唱。因此,这种句式属于套语,而非"和声辞"[⑤]。

研究者还对这些作品及其写本的时代作过考订。左景权《敦煌词曲识小录》论伯3409写本云:"此卷共五纸,首页稍残破,其余完

---

① 任半塘《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社,1987年,页987—990。

② 饶宗颐《敦煌曲》收入这组《行路难》,原即录为七首。书由法国国家社会科学中心印行,1971年。

③ 田中良昭《〈行路难〉と〈安心难〉:P3409写本考》,载《宗教学论集》第九辑《水野弘元博士喜寿纪念》,驹泽大学宗教学研究会,1978—1979合并号。

④ 李正宇《试论敦煌所藏〈禅师卫士遇逢因缘〉:兼谈诸宫调的起源》,载《文学遗产》1989年第3期。

⑤ 项楚《敦煌本〈行路难〉之再探讨》,载《第二届国际唐代学术会议论文集》,台北文津出版社,1993年。

整。'世'字缺笔,作'廿',避太宗讳。'华'已作'花'。书法甚佳,为盛唐以后写本中所难见者。"龙晦《唐五代西北方音举例》认为:《五更转》中"二更"用"体"、"会"、"解"三韵,于通音不协,于方音始协。此种方音协韵的情况又见于《大乘中宗见解》。《见解》注音之时间约在九世纪初,亦即文宗大和六年(832)左右[①],可资推断写本年代。田中良昭根据作品的思想内容,判它关联于六祖慧能、荷泽神会(684—758)所建立的南宗禅的时代。李正宇则认为篇中辞句涉及府兵制度,讳字避唐高祖、太宗而不避穆宗、敬宗,由此可知创作于盛唐时期。这些意见表明,在公元8至9世纪,在唐代僧侣、信徒的宗教生活中,曾经流行偈颂、《五更转》、《行路难》等文体。这些文体综合运用了多种不同的传述方式,一般来说,偈颂是用"说"来表述的文体,《五更转》是用"转"来表述的文体,《行路难》则是"作"的文体。它们是唐代佛教诗歌最常用的文体,可以归入广义的偈颂。因此我们又可以说,在这一时期僧侣、信徒的宗教生活中,曾经流行以故事说偈的方式。

那么,以上事实在中国文体史上有什么意义呢?若要回答这一问题,就有必要对诸种文体的来龙去脉加以考察。

三、偈　颂

《五荫山偈》、《劝诸人一偈》、《劝善文》、《安心难》在文体上属于偈颂。这是佛教所特有的韵文文体。

偈颂是梵文Geya、Gāthā的音意合译词,又译为"偈"、"偈赞",直接音译则有"祇夜"、"伽陀"、"伽他"等名。它指的是同"长行"相对应的佛经文体:长行代表长篇散文,偈颂则代表韵文短章。《大智度论》卷三三说:"一切偈名祇夜。六句、三句、五句,句多少不定。亦名祇

① 转引自《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社,1987年,页1414,1416。

夜，亦名伽陀。"[①]《华严演义钞纂释》卷三八说："凡长行名'散花'，以是散说故；偈颂名'贯花'，或四言，或五言等，文字定数，如贯珠故。"[②]尽管佛经关于"偈"之名义有多种说法——或认为按篇制可分为首卢偈、结句偈，首卢偈以三十二字为一篇，结句偈以四句（每句四至七言）为一篇[③]；或认为按功能可分为伽陀颂（直颂）、祇夜颂（应颂）、蕴驮南颂（集施颂），祇夜颂是对长行文义的重复解说，伽陀颂是独立说法，蕴驮南颂则是对众多经义的归纳[④]。——但在实践中，偈一直泛用为佛教诗体的代名，并不作具体分别。例如隋僧阇那崛多等译《无所有菩萨经》卷一云：

尔时，无所有菩萨复以偈问于世尊曰：

---

① 《大正藏》25：307，《中华藏》25：657。

② 《大正藏》57：363。

③ 隋胡吉藏所撰《法华义疏》卷二："偈有二种：一首卢偈，凡三十二字，盖是外国数经之法。数经之法者，莫问长行与偈，但具三十二字，便名一首卢也。二结句偈，要以四句备足，然后为偈。莫问四言乃至七言，必须四句。故《涅盘经》云：四句为偈是名句世。句世者，世间流布以四句为偈也。句世有二种：一伽陀，谓孤起偈，亦名不等颂；二路伽，谓颂长行偈。有人言外国称祇夜，或名偈夜，今略彼夜字直称为偈。此间翻为句也、颂也。有人言偈是此间语，以其明义竭尽，故称为偈也。就文凡有五十四偈，开为二别，前有四偈合颂长行三瑞并及睹瑞，次有五十偈颂光瑞及以睹瑞，所以开为二颂者。初三现瑞于此土，次一现瑞于他方，故开为二颂。"《大正藏》34：472。

④ 唐宗密《大方广圆觉经大疏》上卷之四："泛论偈颂，总有四种：一名阿耨窣睹婆颂，此不问长行与偈，但数字满三十二即为一偈；二名伽陀颂，此云讽颂，或名直颂，谓以偈说法，非颂长行；三名祇夜颂，此云应颂；四名蕴驮南颂，此云集施颂，谓以少言摄集多义，施他诵持故为何意，故经多立颂。"《中华藏》92：490—491。宋宝臣《注大乘入楞伽经》卷二："'尔时世尊重说颂言'：泛论偈颂有四种不同，梵音亦异，仍具八意，不复备引，今此直明其大略：一、但字满三十二即为一颂。二、讽颂或名直颂，谓以偈说法，不颂长行。三、应颂，重颂长行也。或为钝根重说，或为后来之徒，或为增明前说。四、集施颂，谓以少言摄集多义，施他颂持故。"《大正藏》39：448，《中华藏》97：15。

> 善说此语言，诸智具足体。随喜于此言，复问人中上：
> 云何得梵音？迦陵频伽声。若有得闻者，闻已得欢喜。
> 尔时，世尊以偈报言：
> 说法时赞叹，无复毁訾言。不破坏和合，是故得上音。
> 护四种口过，常说利益言。自过能发露，是故得上音。
> 螺鼓等音声，和合众伎乐。供养诸佛已，是故得上音。①

这里的“偈”，分别是五言八句和五言十二句，独立使用，若要细分，则可以说是结句偈和伽陀；但它们事实上代表了中国佛教偈颂的通常形态。

偈之所以又称“偈颂”和“偈赞”，是因为这一文体原来用于赞颂。唐窥基所撰《妙法莲华经玄赞》卷二云：“梵云伽陀，此翻为颂。颂者，美也，歌也。颂中文句极美丽故，歌颂之故。”②这事实上是印度佛教弦歌赞叹之制的遗留。《高僧传》卷二《鸠摩罗什传》说：“什每为叡论西方辞体，商略同异云：天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡覲国王，必有赞德。见佛之仪，以歌叹为贵。经中偈颂，皆其式也。”③又《法苑珠林》卷三六说：“寻西方之有呗，犹东国之有赞。赞者，从文以结音；呗者，短偈以流颂。比其事义，名异实同。是故经言‘以微妙音声歌赞于佛德’，斯之谓也。”④也就是说，偈颂是配合梵呗之乐的一种文体，在印度用弦歌叹唱的方式表述，主要用于歌赞佛德。佛教传入中国以后，它首先表现为佛经中与长行相对应的一种翻译文体，然后表现为“从文以结音”的一种创作文体。它的短篇协韵的形制，原是弦歌叹唱方式的遗迹。

由于佛教传统的影响，中国僧侣所创作的偈颂有三大特点：其一

---

①《大正藏》14：675，《中华藏》23：3。

②《大正藏》34：684，《中华藏》100：376。

③《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991年，页13中—下。

④《大正藏》53：574。

注重说理,其二文辞简洁,其三往往用作对散文论述的概括。鸠摩罗什所译《成实论》卷一曾说到这三个特点:

> 祇夜者,以偈颂修多罗或佛自说或弟子说。问曰:何故以偈颂修多罗?答曰:欲令义理坚固,如以绳贯华,次第坚固;又欲严饰言辞,令人喜乐,如以散华,或持贯华,以为庄严。又义入偈中,则要略易解。或有众生乐直言者,有乐偈说;又先直说法,后以偈颂,则义明了,令信坚固。又义入偈中,则次第相著,易可赞说。是故说偈。或谓佛法不应造偈似如歌咏,此事不然。法应造偈,所以者何?佛自以偈说诸义故。又如经言:一切世间微妙言辞皆出我法,是故偈颂有微妙语。[①]

可见偈颂是在同长行相对比的意义上建立其文体特点的:长行侧重说事,偈颂侧重说理;长行为"直言",偈颂为"微妙语";长行为散说,偈颂则"令人喜乐","似如歌咏"。这意味着,偈颂是在和长行结合为用的过程中形成的文体。

从偈颂、长行关系的角度看,比较有意义的偈颂分类是按其用途分为两种:一是单行(脱离长行行用)的伽陀颂,二是复行(结合长行行用)的祇夜颂。这两种偈颂都具有口头文学的品质,可以分别理解为用于歌唱的偈颂和用于说唱的偈颂。

单行式偈颂同歌唱的联系,见于许多文献。例如宋宝臣《注大乘入楞伽经》卷一注解"尔时罗婆那楞伽王……复以歌声而说颂言"等经文说:"时罗婆那王,上以乐音赞请佛,此复以歌声说偈请佛者。"[②]这表明了中国僧侣对偈颂传统的理解。又宋戒珠《净土往生传》卷中记北周释智通事迹说:"诵先贤赞佛偈三千余首,每于六时以对尊像,引声高唱,委曲凄切,闻者悲之。"[③]这反映了使用偈颂

---

①《大正藏》32:244—245,《中华藏》49:9。

②《大正藏》39:435,《中华藏》97:2—3。

③《大正藏》51:115。

的通常方法。白居易曾写作“八渐”、“六赞”等十四首偈颂。其《八渐偈序》说:“唐贞元十九年秋八月,有大师曰凝公,迁化于东都圣善寺钵塔院。越明年二月,有东来客白居易,作《八渐偈》,偈六句四言以赞之。……既而升于堂,礼于床,跪而唱,泣而去。”其《六赞偈序》说:“乐天常有愿,愿以今生世俗文笔之因,翻为来世赞佛乘、转法轮之缘也。今年登七十,老矣病矣,与来世相去甚迩,故作六偈,跪唱于佛法僧前,欲以起因发缘,为来世张本也。”[①]可见即使写为文本的偈颂,也是用于“跪唱”的。又《宋高僧传》卷一七《利涉传》记玄宗时三教论衡的场景云:利涉与韦玎论议,“将‘韦’字为韵,揭调长吟偈词曰:‘我之佛法是无为,何故今朝得有为?无韦始得三数载,不知此复是何韦?’涉之吟作,百官悚然,帝果忆何韦之事……”[②]这里说到的“揭调长吟”之法,以及口语化的文词形式,都可以看作唐代偈颂的典型。

复行式偈颂同说唱的联系,则通过各种佛经及其讲经文得到了体现。按佛经的通常体制是长行与偈赞结合,亦即散说与唱诵结合。尽管结合的方式有“应颂”(偈文内容与长行相应)、“重颂”(偈文内容与长行相重)、“直颂”(以偈作独立唱颂)、“集施”(以偈颂总括经文)的不同,但这种结合可以推原至印度佛教以唱诵为中心的讲说[③]。佛教传入中国以后,脱胎于长行的散文部分常用“转

① 《白居易集》,中华书局,1979年,页885,1502。

② 《高僧传合集》,页488中。

③ 参见吕澂《印度佛学源流略讲》,上海人民出版社,1979年,页15—16。关于长行和偈颂的历史关系,今有两说:一说原始佛教的口头传述以偈颂为中心,故巴利文佛经中的韵文比散文为古,见Otto Franke: The Buddhist Councils at Rā jagaha and Vesā lj, JPTS. 1908, pp. 1—80.一说原始佛教的口头传述最早采用吟咏散文的方式,故“九分教”、“十二分教”均以修多罗为第一,见印顺《原始佛教圣典之集成》,台北正闻出版社,1994年,页50—54。此二说均认为原始佛教的讲说是以唱诵为中心的。

读"的方式唱诵,脱胎于偈颂的韵文部分则用"呗赞"的方式唱诵[1],这样一来,一部完整的佛经,其结构事实上就类似于一个完整的民间说唱。盛行于唐代的讲经文正是对这种结构的发展。讲经文是用于俗讲的文本,一般包括经文、散文说解、韵文说解、押座文等四个部分。其主体部分正是由对应于长行的散文说解、对应于偈颂的韵文说解组成的。敦煌写本《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》是一篇保留了"讲经文"名称的作品。它在正文中提示了讲经文的体制:像佛经一样,包含"开赞"(唱释经题)、"序分"(说明主题)、"正宗"(讲唱经文)、"流通"(总结)四个结构块件。从一方面看,这表现了讲经文同佛经的关联;从另一方面看,这也表现了佛经同说唱艺术的关联。换言之,佛经和讲经文中的偈颂,在功能上是和说唱文中的韵唱一致的。

在唐代,随着佛教的兴盛,偈颂也进入僧俗人等的日常生活,演变成一种与诗歌篇制相近的文体,故出现了诗和偈颂相混的情况。例如寒山"胭脂画面娇千样"、"雀啄鸦餐皮肉尽"、"百骸溃散杂尘泥"等诗,据《慈受怀深禅师广录》卷二,实为慈受所作《枯髅酒色财气颂》和《枯骨颂》的局部[2]。又如寒山、王梵志对其所作五七言韵文均自称为"诗",有云"凡读我诗者"、"我诗合典雅"、"家有寒山诗"、"家有梵志诗"云云[3];但在禅林中,这些诗篇均被视为"偈"或"偈颂":

《五灯会元》卷一七《保福本权禅师》:"上堂,举寒山偈曰:'吾心似秋月,碧潭清皎洁,无物堪比伦,教我如何说?'"

《松源崇岳禅师语录》卷上:"上堂,举寒山颂云:'吾心似秋

---

① 参见王小盾《汉唐佛教音乐述略》,载《中国早期艺术与宗教》,东方出版中心,1998年,页359,360。

② 项楚《寒山诗注》,中华书局,2000年,页804—808。

③ 项楚《寒山诗注》第1首、305首、313首;《王梵志诗校注》第316首,上海古籍出版社,1991年。

月，碧潭清皎洁，无物堪比伦，教我如何说？’”[①]

《宋高僧传》卷一九《寒山子传》：寒山“本居寒岩间，好吟词偈”。[②]

不过从另一面看，诗与偈颂风格、用度有所不同，仍属两种不同的文体。拾得有诗云：“我诗也是诗，有人唤作偈。诗偈总一般，读时须子细。缓缓细披寻，不得生容易。”[③]这里实际上指出了诗、偈之间表面的相似和内在的区别。其道理是：文体实际上是在本原（口头）、复述、记录（书面）三个平面上展开的，诗与偈来源不同，故其间差别具有本原的意义。换言之，诗偈相混只是在记录层面上的相混；从功能上看，它们的本质是不一样的。日本僧无隐道费《心学典论》卷四《诗偈》就说到这一关系。他认为，诗与偈相同的是其貌，“盖偈亦道人言其志之所之焉者也”；不同的是其质，“盖吾释氏之为教，尝皆假中华文字以倡者也。故若夫重颂、讽颂之制，弗得不特放于风雅之典。其已放焉，则其一唱一咏，宜当守法度，以协曲调可也”[④]。所谓“法度”、“曲调”，乃指偈颂具有作为口语韵文、哲理韵文的特殊规范。就此而言，寒山诗以及敦煌写本中的那些“白话诗”，在文体分类上可以判属偈颂。《四库全书总目》即持有这一观点。其卷一四九《寒山子诗集》提要说：“今观所作，皆信手拈弄，全作禅门偈语，不可复以诗格绳之。而机趣横溢，多足以资劝戒。”[⑤]意思是说，偈颂之体裁是不可以用诗的标准来约束的。

诗偈之别也在古代的文学观中得到了反映，例如《全唐诗》在编撰中就是排斥偈颂的。后来陈尚君加以补辑，在《全唐诗续拾》中收录了近六百首以“偈”为名的作品。其中以庞蕴、居遁二人所作最多，

① 参见《寒山诗注》，页 138—140。

② 《高僧传合集》，页 504 中。

③ 《寒山诗注》，页 844。

④ 《大正藏》82：656—684。

⑤ 《四库全书总目》，中华书局影印本，1965 年，页 1277 中。

分别是196首和96首。《祖堂集》卷一五《庞居士传》云："平生乐道偈颂，可近三百余首，广行于世。皆以言符至理，句阐玄猷，为儒彦之珠金，乃缁流之箧宝。"[①]齐己为居遁所作《偈颂序》则云："禅门所传偈颂，自二十八祖止于六祖，已降则亡，厥后诸方老宿亦多为之，盖以吟畅玄旨也。……虽体同于诗，厥旨非诗也。"[②]这里是用"阐玄猷"、"吟畅玄旨"之语来概括偈颂的文体特点的，其要点既包括内容方面的"玄旨"，也包括形式方面的"吟"。这些特点使偈颂成为一种独立的文体。

以上背景有助于理解敦煌写本所载《五荫山偈》、《劝诸人一偈》、《劝善文》、《安心难》等作品。我们由此知道：这些作品之以"远尘离垢"、"性恒空"、"持戒"、"无心无识"为主题，正是偈颂"畅玄旨"之特征的表现；它采用"五荫山中有一□"一类起句定式，以及"劝君学道"一类说唱口吻，且采用七言、五言或七言五言相间的辞式，乃表明了通俗说唱、流行诗体对佛教偈颂的影响。显而易见，这种影响是通过佛教偈颂的歌吟传统起作用的。

四、《五更转》

《五更转》是一种分时组合的说唱艺术手段，《敦煌歌辞总编》称之为分时定格联章。

按《五更转》原是一种南方的相和曲调，产生在南朝。《艺文类聚》卷五九"战伐"、《乐府诗集》卷三三"相和歌辞"都载有陈代伏知道的《从军五更转》辞，共五首，每首五言四句。《乐府诗集》题解云："《乐苑》曰：'《五更转》，商调曲。'按伏知道已有《从军辞》，则《五更转》盖陈已前曲也。"[③]所谓"陈已前曲"，意思是《五

① 《祖堂集》，岳麓书社，1996年，页348；上海古籍出版社，1994年，页295下。

② 《全唐诗续拾》卷四八，载《全唐诗补编》，中华书局，1992年，页1472。

③ 《乐府诗集》卷三三，中华书局，1979年，页491。

更转》在陈代以前便进入了乐府。《乐府诗集》将其编入“相和歌辞平调曲”,表明当时的《五更转》用笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶等乐器来伴奏[①]。

到了隋唐两代,《五更转》改而奏入商调:在隋代奏为炀帝时所制的水调(南吕商)曲,在唐代则奏入林钟商、中吕商、南吕商等调。王通《文中子·周公篇》:“子游太乐,闻《龙舟》、《五更》之曲,瞿然而归曰:靡靡乐也!”[②]《碧鸡漫志》卷四引《脞说》:“《水调》、《河传》,炀帝将幸江都时所制,声韵悲切。”[③]即意味着《泛龙舟》、《五更转》、《水调》、《河传》等曲在隋代编入了新制的水调。而据《唐会要》卷三三,《五更转》曾与《破阵乐》、《圣明乐》、《倾杯乐》、《泛龙舟》等编为太常梨园别教院所教法曲乐章,又与《破阵乐》、《圣明乐》、《泛龙舟》、《蝉曲》等编入太乐署供奉曲林钟商调(小食调),又与《破阵乐》、《倾杯乐》、《蝉曲》等编入太乐署供奉曲中吕商调(双调),又与《破阵乐》、《蝉曲》等编入太乐署供奉曲南吕商调(水调)。

以上资料所记录的《五更转》曲,未必可以和敦煌流传的《五更转》相等同,但它们反映了《五更转》在宫廷的发展,因而反映了它的某种特性。也就是说:《五更转》是一支乐曲的曲名;它在隋唐两代一直是商调曲,有相对稳定的曲体;它风格优美,“声韵悲切”,因而流传不绝,在唐代选为法曲,为太乐署各种商调曲节目所采用;它和《破阵乐》、《倾杯乐》、《泛龙舟》、《禅曲》有相近的艺术品质,来自民间。《乐家录》卷三一论《泛龙舟》说:“此曲《法华》赞叹乐也。”[④]《五更转》应当也有过作为佛赞之曲的历史。

现存唐五代《五更转》辞共有十二组,皆通过敦煌写本得以保存,其中大部分是佛教题材的作品。其概况如下:

---

① 参见《乐府诗集》卷三〇“相和歌辞”平调曲小序,页441。

② 载《二十二子》,上海古籍出版社,1986年,页1317上。

③《碧鸡漫志》,古典文学出版社,1957年,页82。

④《乐家录》,《日本古典全集》本,(东京)现代思潮新社,页947。

	写本号	首数	题目和内容	体　式	作者和写本情况
1	斯 1497	5	题《曲子喜秋天》，反映七夕乞巧风俗	7575，5575。以平韵为主	
2	伯 2647	7	无题，关于闺中思夫	7777，平韵，有衬字	每更二首，存四更
3	敦煌零拾	5	题《叹五更》，关于识字读《孝经》	3777，平韵、仄韵	抄写于后唐
4	伯 2976	2	题《五更转》，关于人生无常	三言接七言若干句	残本，下接《温泉赋》
5	伯 3409 等	5	题《五更转》，关于静坐观禅	7777……，平韵、仄韵	前为偈颂，后为《行路难》
6	斯 6103、斯 2679	5	题《荷泽和尚五更转》，关于静坐观禅	3777，333377。平韵	署神会（670—763）作，后接《禅门十二时》
7	斯 2679 等	5	题《南宗定邪正五更转》、《大乘五更转》、《五更转颂》	3777，333377。平韵	署神会作，一本后接《辞阿娘赞》
8	苏 1363、伯 2963 等	5	题《南宗赞一本》	33777，333377，首二句为叠句	抄写于后汉，一本前接《孔子项托相问书》
9	伯 3065、伯 3061 等	15	题《太子入山修道赞》	5573，4 首衬作 5575。平韵	
10	伯 2483、伯 3083	5	题《太子五更转》	3777，平韵，仄韵，有衬字	一本兼载《五台山赞》、《大乘净土赞》等
11	斯 6077	5	题《无相五更转》	3777，仄韵	后接《无相偈》
12	斯 6631、斯 2454、伯 3141	28	题《维摩五更转十二时》、《维摩五更转》	33777，平韵，首二句为叠句。含《五更转》5 首、《十二时》23 首	前载《游五台赞文》、《辞父母赞文》、《九相观诗》等。

这一份表格说明，《五更转》同狭义的偈颂有很大区别。如果说偈颂的特点是用于说理，那么，《五更转》则往往用于叙事和抒情；如果说偈颂是一种佛教文体，那么，《五更转》则是僧俗同用的文体。在以上十二组作品中，属通俗题材的有关于七夕乞巧、闺中思夫、识字、人生无常等四组作品，属叙事和抒情的有乞巧、思夫、识字、太子修道、维摩问疾等七组作品。这就意味着，《五更转》属于通俗文学范围。在某些写本中，它同《孔子项托相问书》、《温泉赋》、《游五台山赞》等抄写在一起，这也表明了它的通俗文学性质。

这一份表格还说明，尽管《五更转》很可能用于歌唱，但它不同于当时流行的艺术歌曲——曲子。曲子有稳定的曲体，往往采用器乐伴奏；《五更转》不是这样。在以上十二组作品中，有五组采用了“三七七七”体式，有四组采用了“三三七七七”体式（“三三三三七七”是这一体式的变化形式），还有四组作品则分别以五言或七言为骨干。这说明《五更转》是用一种比曲子更自由的方式歌唱的。这种歌唱方式就是当时人所说的“赞”的方式。《五更转》体式的作品，或题作《南宗赞》、《太子入山修道赞》，或与《五台山赞》、《大乘净土赞》、《辞阿娘赞》合抄。可见在当时人看来，《五更转》的文体（表演艺术体裁）属于“赞”。因此，斯 5996 写本所云“禅师依次各转一更”云云，其中的“转”也应与歌唱有关。按佛典有云：

> 咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。
>
> 支昙籥，本月支人。……特禀妙声，善于转读。尝梦天神授其声法，觉因裁制新声。梵响清靡，四飞却啭，反折还弄。
>
> 释法平，姓康，康居人。……响韵清雅，运转无方。（以上见梁慧皎《高僧传 · 经师》[1]）
>
> 原夫经传震旦，夹译汉庭，北则竺兰，始直声而宣剖；南惟僧会，扬曲韵以讽通。（《宋高僧传 · 读诵篇》[2]）

---

① 《高僧传》卷一三，《高僧传合集》，页 91 下—92 上，93 中。

② 《宋高僧传》卷二五，《高僧传合集》，页 543 中—下。

> 声有八转，谓体、业、具、为、从、属、于、呼，是八转声。各具八德，所谓调和声、柔软声、谛了声、易解声、无错谬声、无雌小声、广大声、深远声。八八则有六十四种。（澄观《大方广佛华严经疏》卷二九论六十四声[①]）

又《佛说阿弥陀经讲经文》云：

> 都讲阇梨道德高，音律清泠能宛转，好韵宫商申雅调，高著声音唱将来。[②]

由此可知，佛教唱赞正是以“转声”为特点的。

关于《五更转》的上述性质，有《十二时》可资比较。斯 6631、斯 2454、伯 3141 等本载有《维摩五更转十二时》28 首，伯 3554 号写本载有沙州法师悟真所撰《谨上河西道节度使公德政及祥瑞五更转兼十二时共一十七首并序》。既然《五更转》、《十二时》连接而用于故事宣唱，那么此二曲必定具有相同的音乐特性。按《十二时》也是产于南朝而后流传至北朝的曲调，《高僧传》卷十记保志与梁武帝对话，曾提到《十二时》一名[③]；北魏《洛阳伽蓝记》卷四则记有沙门宝公“造《十二辰》歌”事[④]。《隋书·音乐志》说：炀帝“令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝”[⑤]。可见在《龙舟》、《五更》成为新声的同时，《十二时》也被制成新声。从以上曲名的民间特色看，《十二时》也是由民间歌曲改制而成的。据《乐府杂

① 《大正藏》35：721—722。

② 《敦煌变文讲经文因缘辑校》，江苏古籍出版社，1998 年，页 199。

③ 汤用彤校注《高僧传》，中华书局，1992 年，页 396。

④ 范祥雍《洛阳伽蓝记校注》，上海古籍出版社，1958 年，页 197。

⑤ 《隋书》，中华书局点校本，1973 年，页 379。

录·熊罴部》和《唐会要》卷三三，《十二时》曾奏人鼓吹，用作太常供奉曲，与《堂堂》、《赤白桃李花》等民间曲调同属林钟角调。这就是说，《十二时》像《五更转》一样，是创调于南朝，在隋炀帝时代改制为新声，而广泛流行于唐代的一支曲调。

现存唐五代的《十二时》作品，除上文提到的2种《五更转》兼《十二时》以外，共有18种。其中6种见于传世文献，即：《念佛镜》所载道镜、善导《修西方十二时》十二首，“三七七七”体①；《祖堂集》所载文偃《十二时偈》十二首，“三七七七”体②；《缁门警训》所载“大唐慈恩法师出家箴”九首，“三三七七七”体③；《景德传灯录》所载宝志《十二时颂》十二首，“三七七七，三三七七七”体④；《古尊宿语录》所载从谂《十二时歌》十二首，“三七七七，三三七七七”体⑤；《云门匡真禅师广录》所载文偃《十二时歌》，辞为杂言短句，云“夜半子，愚夫说相似；鸡鸣丑，痴人捧龟首；平旦寅，晓何人”云云⑥。另十二种见于敦煌写本，依其体式可分为以下两类⑦：

其一是“三七七七”体“平旦寅”起句式，包括六种作品：（一）伯2564、伯2633、伯3821、斯4129等本所载“发愤长歌《十二时辰》”12首，以少年勤学为内容。一本题“十二时行孝文一本”，另三本抄在讲唱文《齖魺书》中的“新妇诗”内，而辞意与故事无关。辞前有七言十二句为序引，末云“勤学不辞贫与贱，发愤长歌《十二时辰》”云云。

---

①《大正藏》47：120；《全唐诗续拾》，页738。

②《祖堂集》卷一一，页248—249。

③《大正藏》48：1040；《中华藏》79：700。

④《中华藏》74：370—371。按《十二时颂》又作为唐五代作品收入陈尚君《全唐诗续拾》，见该书卷五九。项楚亦认为“宝志作品大约是盛唐时期某位禅僧的依托之作”。参见《列1456号王梵志诗残卷补校》，载《中华文史论丛》1989年第1期。

⑤《古尊宿语录》，中华书局点校本，1994年，页250—251。

⑥同上注，页277。

⑦以下参见《敦煌歌辞总编》卷五《定格联章》、卷六《长篇定格联章》，页1225—1670。

(二)《敦煌零拾》所载“天下传孝十二时”12 首。(三) 伯 3821 所载 12 首,题“白侍郎作十二时行孝文”。(四) 斯 2679 所载残篇 12 首,抄写在“南宗定邪正《五更转》”之后,亦为佛教题材。(五) 伯3113、斯 5567、伯 4028、伯 2813 等本所载“法体十二时”12 首,一本题“圣教十二时”。(六) 伯 2952 所载残文 4 首,内容为求宦,残存“黄昏戌”以下 4 首。

其二是其他体式,亦有六种作品:(一)“三七七七”体“夜半子”起句式,有伯 2734、伯 2918、斯 5567 等本所载“圣教十二时”12 首,内容为悉达太子成道故事。(二)“三五五五”体“平旦寅”起句式,有伯 3604、伯 3116、伯 3821、《敦煌零拾》等本所载“禅门十二时”12 首。一本题“十二时行孝文一本”,一本题“维大宋乾德捌年,岁次庚午,正月二十六日,敦煌乡书手兼随身判官李福延因为写《十二时》一卷为愿”云云。(三)“三五五五”体“夜半子”起句式,有伯 2943 所载“学道十二时”12 首。(四)“三三七七七,七七七七”体“夜半子”起句式,有斯 0427、鸟 10 等本所载“禅门十二时”12 首。此 12 首皆仄韵,首二句叠,内容为劝凡夫觉醒。(五)“三七七七,七七七七”体“平旦寅”起句式,有伯 2952 所载残本 12 首,内容为劝学。(六)“三三七七七”体“鸡鸣丑”起句式,有伯 2054、伯 2714、伯 3087、伯 3286 所载“《十二时》普劝四众依教修行”134 首,作者智俨。全篇乃按十二时分为 12 组,多者 13 首,少者 8 首,皆为仄韵。

这些作品说明:《十二时》同《五更转》一样,只有相对稳定的体式,即三言领起七言或五言体,因此,它也是用一种比曲子更自由的方式吟唱的。这也是讲唱文学的通常方式。多种《十二时》写本把题目写作“十二时行孝文一本”,又有一种用为讲唱文《齖魺书》的诗赞,伯 2564 本则自称“发愤长歌《十二时辰》”,而辞中又采用了第二人称“君不见”。这些迹象意味着,《十二时》不是传统意义上的偈赞,而像古来的“行孝文”那样,是一种流行的说唱辞。正由于这样,在“圣教十二时”中,它用于叙述悉达太子的成道故事。但从另一方面看,《十二时》也拥有偈赞调的功能。据《大正新修大藏经》第 47 册所载《念佛镜》,道镜、善导在写作《修西方十二时》的同时,也写作了同样辞体

的《修西方十劝》。《修西方十劝》的特点是十首成组，以“劝君一”、“劝君二”等数序语代替“平旦寅”、“日出卯”等时序语。因此，这里的辞式共同，应当理解为通俗歌调在佛教偈赞中的流通。也就是说，《十二时》是作为一支民间吟唱之调而进入佛教故事说唱，进而成为佛教偈赞之调的。这也正是《五更转》的特点。

五、《行路难》[①]

《行路难》是一支起于汉晋时期的曲调，原为民间歌谣。《乐府诗集》卷七〇《杂曲歌辞》录《行路难》34 首，题解引《陈武别传》云：“武常牧羊，诸家牧竖有知歌谣者，武遂学《行路难》。”其书卷四一《相和歌辞》又录《梁甫吟》5 首，题解引《陈武别传》云：“武常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有知歌谣者，武遂学《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。”[②]可见《行路难》在音乐体裁上原属歌谣，曾经和《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》一起流传。

按上文所说的陈武，是后赵人。其事迹又见于《艺文类聚》、《太平御览》和《晋书》。《类聚》卷一九引《陈武别传》：“陈武，字国本，休屠胡人。常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有知歌谣者，武遂学《太山梁甫吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。”卷九四引《陈武别传》：“武本休屠胡人，常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有和歌者，武遂学《太山梁甫吟》之属。”[③]《御览》卷三六三引《陈武别传》：“武，胡人，育于临水令陈君。君奇之，起议欲易其故字，武长跪自启曰：‘里语有之：都亭鼠，数闻长者语。今当易字，寔有私心，尝闻长卿慕蔺相如之行，故字相如。往在乡里，久闻故老之说，称汉使苏武执忠守志，不服单于，流放漠北，拥节牧羊，寄秋雁以诉心，因行云而托诚。高山仰止，意窃

---

① 本小节关于汉魏时期《行路难》的资料，由博士生孙尚勇协助搜集。

②《乐府诗集》卷七〇，页 997；卷四一，页 605。

③《艺文类聚》，上海古籍出版社点校本，1965 年，页 352，1629。

慕之。'陈氏嘉其志,遂名之曰武。又欲令字仲显,其本是胡人,而石勒石虎讳胡曰国人,故字之曰国武。"[①]据此可知,《太山梁甫吟》、《幽州马客吟》、《行路难》诸调皆为北方民间歌曲,为陈武少时牧羊所学。按《晋书·石勒载记下》记有陈武诣襄国之事,系之于太兴四年段匹磾降于石勒之前。这说明,早在公元321年以前,以上三曲即曾以"和歌"的方式在民间流行了。

从《泰山梁甫吟》的来历可以确认《行路难》的性质。按《梁甫吟》原是一支挽歌,用于丧葬。《乐府诗集》卷四一云:"《梁甫吟》盖言人死葬此山,亦葬歌也。"其所载诸葛亮辞亦云:"步出齐城门,遥望荡阴里。里中有三墓,累累正相似。问是谁家墓,田强古冶子。"[②]可见《梁甫吟》是在挽歌制度的背景下成为乐府歌曲的。考关于挽歌起源有出自秦末田横之客的哀歌一说。崔豹《古今注·音乐》云:"《薤露》、《蒿里》,并丧歌也,出田横门人。横自杀,门人伤之,为之悲歌,言人命如薤上之露,易晞灭也;亦谓人死,魂魄归乎蒿里。故有二章。……至孝武时,李延年乃分为二曲:《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人,使挽柩者歌之,世呼为挽歌。"[③]这是关于汉代乐府建立挽歌制度的重要记载,参考《乐府诗集·相和歌辞》所载《薤露》、《蒿里》之"古辞",可以据此认识《梁甫吟》之编入相和歌辞的缘由。事实上,挽歌制度不仅与诸葛亮《梁甫吟》辞有关,而且与《行路难》的创调传说有关:

> 《世说新语·任诞》:"张湛好于斋前种松柏。时袁山松出游,每好令左右作挽歌。"刘孝标注:"《续晋阳秋》:袁山松善音乐,北人旧歌有《行路难曲》,辞颇疏质。山松好之,乃为文其章句,婉其节制。每因酒酣,从而歌之,听者莫不流涕。初,羊昙善唱乐,桓伊能《挽歌》,及山松以《行路难》继之,时人谓之三绝。

---

① 《太平御览》,中华书局影印本,1960年,页1671。

② 《乐府诗集》卷四一,页605,606。

③ 崔豹《古今注》卷中《音乐》,《丛书集成初编》,第274册,页10。

今云挽歌,未详。"[①]

《太平御览》卷四九七:"俗记曰:宋祎死后,葬在金城南山,对琅琊郡门。袁崧为琅琊太守,每醉辄乘舆上宋祎冢,作《行路难歌》。"[②]《世说新语·品藻》:"宋祎为王大将军妾,后属谢镇西。"[③]《艺文类聚》卷四四:"俗说曰:宋祎是石崇妓绿珠弟子,有国色,善吹笛。后在晋明帝宫,帝疾患危笃,群臣进谏,请出宋祎。时朝贤悉见,帝曰:卿诸人谁欲得者?众人无言。阮遥集时为吏部尚书,对曰:愿以赐臣。即与之。"[④]

《晋书》卷八三《袁山松传》:"山松少有才名,博学有文章,著《后汉书》百篇。衿情秀远,善音乐。旧歌有《行路难》曲,辞颇疏质,山松好之,乃文其辞句,婉其节制,每因酣醉纵歌之,听者莫不流涕。初,羊昙善唱乐,桓伊能挽歌,及山松《行路难》继之,时人谓之'三绝'。时张湛好于斋前种松柏,而山松每出游,好令左右作挽歌,人谓'湛屋下陈尸,山松道上行殡'。"[⑤](按据《太平御览》卷四九七引"俗记",此处"山松"应为"崧",乃传抄致讹。故人之传言应作"湛屋下陈尸,崧道上行殡",为五言之偶句。)

《世说新语》所载之事抄自裴启《语林》,《语林》作于东晋隆和之前。因此可以说,在公元362年以前,北方民歌《行路难》即已流入琅琊、金城(今江苏句容北)等地,经改制而用为挽歌了。

《艺文类聚》卷四四载蔡邕《琴赋》,其中有"《梁甫》悲吟,周公《越裳》"[⑥]之句。如果说《梁甫吟》早在蔡邕所处的汉代末年即已奏入琴曲,那么,《幽州马客吟》便是一支梁以前的横吹曲。按此曲载在《乐

① 徐震堮《世说新语校笺》,中华书局,1984年,页406。

②《太平御览》,页2275。

③《世说新语校笺》,页281。

④《艺文类聚》,页794。

⑤《晋书》,中华书局点校本,1962年,页2169。

⑥《艺文类聚》,页783。

府诗集》卷二五，属“梁鼓角横吹曲”。《乐府诗集》引《古今乐录》说：梁鼓角横吹曲有《企喻》等歌三十六曲，其中二十五曲有歌有声，十一曲有歌；又乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》等十四曲，三曲有歌，十一曲亡；“又有《隔谷》、《地驱乐》、《紫骝马》、《折杨柳》、《幽州马客吟》、《慕容家自鲁企由谷》、《陇头》、《魏高阳王乐人》等歌二十七曲，合前三曲，凡三十曲，总六十六曲”①。可见梁代鼓角横吹曲采集了大量古歌，近半数乐曲因时代久远而失去了歌辞。据《乐府诗集》，此时的《幽州马客吟歌辞》是五曲、四解之辞，它以每个五言句为一解，因此是一种声调缓长的歌唱。《泰山梁甫吟》、《行路难》同样是这种被称作“吟”的引声缓唱的谣歌。

值得注意的是，《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》、《行路难》是通过不同途径进入乐府的：乐府采《梁甫吟》为挽歌，用相和形式歌唱；采《幽州马客吟》为横吹之曲，奏人鼓角；《行路难》则被编入“杂曲歌辞”。根据郭茂倩“杂曲歌辞”、“舞曲歌辞”的小序，“杂”指的是出自方俗、未成部伍。因此，作为“杂曲”的《行路难》，其特点是采用了民间的表演方式。今存《行路难》歌辞，以鲍照所作 18 首最早。这些作品大抵是七言，而杂以其他句式。鲍辞第一首有云“愿君裁悲且减思，听我抵节行路吟”，第二首有云“如今君心一朝异，对此长叹终百年”，第三首有云“中有一人字金兰……含歌揽涕恒抱愁”，第四首有云“酌酒以自宽，举杯断绝歌路难”②，第五首以下主题不一，而文辞特征大致如《乐府诗集》卷七〇引《乐府解题》所云：“备言世路艰难及离别悲伤之意，多以‘君不见’为首。”③由此可知：《行路难》是经过乐工拼合的歌曲，故其辞主题不一；是用于女子演唱的歌曲，故杂有闺怨题材；它实际上是一种说唱之曲，因此多见“君不见”等第二人称之辞，自称“歌路难”，并采用“抵节”而“吟”的歌唱方式。齐梁时候的《行路难》作品亦重复了上述特点，例如齐僧宝月辞采用“君不见”、

① 《乐府诗集》卷二五，页 362。

② 《乐府诗集》卷七〇，页 997，998。

③ 《乐府诗集》卷七〇，页 997。

“行路难”的和声定式，梁费昶辞的题材是“倡家少女名桃根”，吴均四首则辞意散漫，明显有拼凑痕迹。显而易见，这种重复是不同于文辞上的简单模仿的，它说明《行路难》的形式特点乃是其说唱方式的反映。

在唐代，《行路难》成为众多诗人的拟作对象。诸辞长短不一，但大多有“君不见”、“行路难”一类和声定式。其中骆宾王所作二首长篇以塞外行军为主题，辞中有“昔时闻道从军乐，今日方知行路难”云云，故题作《从军中行路难》；其中王昌龄所作一首为短篇，五言八句，亦以塞外行军为主题，但无“行路难”一类和声定式，故题作《变行路难》。这意味着《行路难》已成拟乐府，未必可歌。但以下几种记载却表明，唐代仍然有《行路难》的乐声流传：

（一）《太平广记》卷四八九《冥音录》记大和初陇西人李侃的家事，云其外妇崔氏为广陵倡家，生二女，皆从其姨母学习筝艺。开成五年某日，长女梦见已故姨母，知其在阴府簿籍教坊。后姨母授之以宫闱中新翻之曲，“曲有《迎君乐》（正商调，二十八叠）、《槲林叹》（分丝调，四十四叠）、《秦王赏金歌》（小石调，二十八叠）、《广陵散》（正商调，二十八叠）、《行路难》（正商调，二十八叠）”等十曲[①]。由此可见，在晚唐人心目中，《行路难》是琴筝之曲。

（二）《乐府诗集·杂曲歌辞》载韦应物《行路难》，杂言十三句，辞中有“上客勿遽欢，听妾歌《路难》，旁人见环环可怜”[②]等句。按《文苑英华》卷二百亦录此辞，题注云：“一作《连环歌》。”[③]如果说《连环歌》是关于作品内容的名称，那么《行路难》便是关于作品形式的名称。换言之，所谓“听妾歌《路难》”，意味着当时曾用《行路难》的曲调来唱连环之歌。

（三）敦煌写本斯6042、日本龙谷大学藏本所载《行路难》，原标次第为十六首，今存后十二首。每首皆由首、中、尾三段构成，体式如

---

①《太平广记》卷四八九，中华书局，1961年，页4022。

②《乐府诗集》，页1011。

③《文苑英华》，中华书局，1966年，册2，页991上。

一。其首句概以“君不见”起，次句（五言句）概以“无心”二字起，中部十四句概为七言，尾部概有“行路难，路难无心”的定式，而“君不见”“行路难”云云与内容无关①。例如末首：

> 第十六：君不见，无心之大慧，廓廓落落无边际。无碍虚融离有无，微妙疏通含一切。一切疏通忘彼此，如如平等论非是。非是是是号空空，空空亦空乃法尔。法尔空空无他自，慧眼明照恒不二。不二无知无不知，无知不知称大智。大智非明非不明，不明非明无明明。无明之照不照照，不照之照乃无生。行路难，路难无心甚清泰。涅槃生死不关怀，荡荡如空无罣碍。

这种辞式一致性，可称为“依调填辞体”，它应当是歌唱程式的遗迹。

《行路难》之用为佛教诗歌，不仅以上一例。贯休、齐己有《行路难》辞七首载见《乐府诗集》，主题是世事险恶、人生无常。庞蕴作有“行路易，行路易，内外中间依本智”诗杂言十七句，见《庞居士语录》卷下。此外，敦煌写本斯 2672 号载有“禅师与少女问答故事”，如上文所说，出自僧侣之手，在敦煌流传广泛。可见《行路难》是当时诗偈问答的一个常用套式。这一套式之所以能广泛流行，必定有传播方式上的便利；因此可以判断，它是由曲体较为稳定的民间谣歌之调转化而来的。

六、共住修道故事及其所含作品的文体学意义

综上所述，敦煌写本伯 3409、斯 5996、斯 3017 所载诸种韵文作品，尽管以故事的形式串联而成，有虚构的成分，但它们的文体特征却反映了历史的真实，亦即反映了唐代佛教文体讲唱化的倾向。其

① 参见《敦煌歌辞总编》，页 1146—1220。

中《五荫山偈》、《劝诸人一偈》、《劝善文》、《安心难》代表了偈颂体的通俗化。这种通俗化既表现为大批佛教“白话诗”在唐代的出现，也表现为这种白话诗同讲唱文学的结合。例如《劝诸人一偈》以“劝君学道”的说唱口吻起句，采用“七五五五，五五五五”杂言体，便表明了民间说唱对佛教偈颂的歌吟传统的影响。其中《五更转》代表了佛教偈赞对民间吟唱之调的利用。据前文考证，这种利用的第一步，是把《五更转》、《十二时》等民间歌调用于佛教故事说唱；第二步，是把它们的音乐、结构方式（例如逐首分时的方式）和节奏（例如以“三七七七”为骨干的音步）用为佛教偈赞之调的素材。其中《行路难》则代表了佛教文体同汉魏六朝讲唱文体的关联。尽管由于记载阙如，汉魏六朝的讲唱艺术史已晦暗不明，但《乐府诗集·杂曲歌辞》却为此留下了大批可供发掘的资料。《行路难》歌辞即表明，当乐府古题成为唐代文人竞相模仿的诗歌题材的时候，仍有一些六朝旧曲在民间流传。这些曲调富于吟唱特色和说唱特色，有别于唐代教坊的曲子之调；它们流行于社会下层，因此而成为诗偈问答的常用套式。总之，通过对共住修道故事所含各类作品的考察可以了解唐代佛教诗歌文体的来源：它们服从于通俗宣传，在同讲唱文学交互作用的环境中，采用和改造了各种流行文体。

本文使用“改造了”的“流行文体”的提法，是想说，上述韵文文体是通过某种选择而组合到一起来的，既具有典型性，又是对民间文体的仿作。这一点可以用《傅大士语录》来作比证。按傅大士原名傅翕，乃南朝梁陈之间的高僧。《傅大士语录》所载诸诗传说是其所作，但经今人考订为伪托。鉴于唐僧湛然（天宝、大历在世）、延寿（吴越时人）已见到傅大士诗，而中晚唐日本僧人圆仁、圆珍等携归书目中亦提及《行路难》等诗篇，故这些诗作可判为唐人的作品[①]。《傅大士语录》中的诗偈有：

---

① 参见陈尚君《全唐诗续拾》卷五九，载《全唐诗补编》，中华书局，1992 年；又张勇《傅大士研究》中编，巴蜀书社，2000 年。

五言体诗偈:《四相诗》4首、《颂》10首、《率题》10章、《劝谕诗》3首,皆五言体,多为五言八句。

三七体诗偈:《贪嗔痴》3首、《十劝》10首,皆用"三七七七"定式,前者以"不须□"起句,后者以"劝君□"起句。

三五体诗偈:《还源诗》12章、《独自诗》20章、《五更》(拟名)5章,皆用"三五五五"定式,分别以"还源□"、"独自□"、"一更□"起句。

这里的三七体、三五体作品明显是来自《五更转》、《十二时》定式的:例如道镜、善导《修西方十二时》、文偃《十二时偈》、敦煌本"圣教十二时",均为"三七七七"体,有起句定式;又如敦煌本"禅门十二时"、"学道十二时",均为"三五五五"体,亦有起句定式。前文说到,道镜、善导在写作《修西方十二时》的同时,也写作了同样辞体的《修西方十劝》,建立了以"劝君一"、"劝君二"等数序语代替"平旦寅"、"日出卯"等时序语的新定式。由此可以判断,"傅大士"《十劝》正是对《修西方十劝》的仿作。同样,"傅大士"的《行路难》和《行路易》,也是对作为民间说唱之调的《行路难》的仿作。

值得注意的是这种《行路难》、《行路易》的文体特征,即采用"行路难,路难□□□□□"的定式,或"行路易,路易□□□"的定式。上文已经多次提到这种定式了:它既见于共住修道故事,又见于"禅师与少女问答故事",还见于敦煌写本斯6042"无心"《行路难》。这几篇作品都采用了故事贯穿体、依调填辞体等"俗体",表现了同说唱的密切关联。不宁如此,这一定式居然还以以下方式出现:

敦煌写本伯2555所载《明堂诗》:"……行路难,路难明堂在眼前。李家定得千千岁,圣主还同万万年。"

此诗末二句是非常典型的讲唱套语。由此可知,"行路难,路难……"的定式必定是来自说唱的。

以上判断还意味着:《行路难》定式不仅是"套语",而且是"和声

辞”。按唐代人的歌唱方式有三种:一是曲子(配器乐、有固定曲体的歌唱),二是谣歌(徒歌,有歌调而无固定曲体),三是吟咏。因此,不能按有无统一的曲调来判断有无和声辞。因为和声歌唱不仅可以用于曲子(比如《竹枝》曲中的“竹枝”、“女儿”),而且可以用于谣歌(比如相和歌),甚至可以用于吟咏(比如佛教的歌赞)。而当和声歌唱被模拟、被记录下来的时候,和声辞才转变为套语。在唐代《行路难》定式中,我们已经看到了上述几种情况的综合反映。——既然唐代有《行路难》的乐声,那么从本质上看,它的定式是依歌调作辞的表现;既然在同一调名下,作品辞式各有异同,那么它的定式就是谣歌之调的和声定式;既然“劝君一”、“劝君二”等数序语是对“平旦寅”、“日出卯”等时序语的模仿,那么“行路易,路易□□□”定式便是对“行路难,路难□□□□□”定式的模仿。这几种情况反映了中国文学史上的一条规律:当流行于口头的音乐文学文体转为书面文体的时候,原来的音乐定式(曲调、曲体、歌唱修辞手段等)就会转变为文辞的定式。“傅大士”作品在辞式上的整齐性,既说明了唐代佛教诗歌文体同民间说唱文体的关联,也说明了这种关联的特殊性质——音乐定式已转变为文辞定式。它启发我们去认识敦煌伯 3409 等本所载作品的一个特殊意义:它们不仅代表了唐代最流行的几种佛教文学文体,而且代表了这些文体在实现上述转变时的过渡形态——有定式而定式尚未僵化的形态。

以上事实,对于理解共住修道故事所采用的故事贯穿体,有十分重要的意义。显而易见,上述韵文的文化内涵——其文体的典型性和内容的丰富性——是相当深厚的;与之相比,共住修道故事的情节分量反而显得薄弱。为什么会出现这种情况呢?合理的解释是:这里的故事形式是为韵文讲唱而设计的,故事服务于韵文说唱,其产生亦后于韵文。也就是说,它包含了一个以韵文为中心的结构过程。这种情况在佛经创作史上并不鲜见。季羡林曾讨论过现存巴利文《佛本生故事》中的偈散矛盾的问题,指出诗偈的语言要比散文部分显得古老。这是因为佛本生故事最初编入藏经时,只收了诗偈部分,后来有些佛本生故事因缺少散文部分,意义不明,就由僧徒根据自己

对诗偈的理解用散文加以补充①。类似的情况亦见于各民族的口传文学。在蒙古族史诗歌手吟唱《江格尔》的时候，他们也习惯用散文来弥补被遗忘的韵文，把歌唱的部分改为讲说②。尽管最早的佛经可能是有韵律的散文，亦即在僧团内部传诵"长行"，在民间信众当中传诵"偈颂"，长行先于偈颂结集③；但现存佛经却呈现出以韵文为中心的样态——偈颂往往具有充分自足性，其与散文相矛盾（衔接不紧密、内容重复、内容不相符合）的情况比比皆是④。由此看来，现存佛经中的偈颂和散文并不是同时制作出来的，偈颂的产生应当先于散文。佛教认为散文长行的功能在于"贯穿"和"缀辑"，这一看法，其实是对以韵文为结构中心的佛经文本形成史的反映：

> 《杂集论》卷一〇："契经者，谓以长行缀辑，略说应说义。"⑤
>
> 《瑜伽论》卷八一："契经者，谓贯穿义。长行直说，多分摄受意趣体性。"⑥
>
> 《显扬圣教论》卷一二："契经者，谓缝缀义。多分长行直说，摄诸法体。"⑦

这就是说，敦煌文学中的故事贯穿体是一种同佛经创作相关联的文体，其渊源可以追溯至佛经翻译和佛经结集。

不过，用故事串联诗歌，这种情况在敦煌文学作品中并不鲜见，

---

① 季羡林《关于巴利文〈佛本生故事〉（代序）》，载《佛本生故事选》，人民文学出版社，1985年，页2。

② 参见朝戈金《口传史诗诗学》，广西人民出版社，2000年，页50。

③ 印顺《原始佛教圣典之集成》，台北正闻出版社，1994年，页53—54。又参见本文第三节关于长行与偈颂的历史关系的讨论。

④ 参见吴海勇《中古汉译佛经叙事文学研究》，学苑出版社，2004年，页396—398。

⑤《大正藏》31:743。

⑥《大正藏》30:753。

⑦《大正藏》31:538。

也不仅有“共住修道”、“禅师与少女问答”这种以偈颂为中心的体式。敦煌话本《庐山远公话》所载“身生智未生”、“儒童说五典”等诗篇，又以单篇形式见于斯 2165 号写本；伯 3252、3608 等写本载有《去扇》、《去花》、《去幞头》、《合发诗》、《脱衣诗》等诗，敦煌婚礼仪式歌《下女夫词》中亦载有《去扇》、《去花》、《去帽惑诗》、《合发诗》、《脱衣诗》等诗，两处作品辞句有异，但内容语调相近。这证明许多敦煌作品有作为独立诗篇、作为讲唱韵文的两重身份。这两重身份的关联表明，唐代通俗诗歌在日常应用的场合，往往同某种具情节性的散说结合在一起。因此可以说，共住修道故事中的韵文作品都不是单纯的书面文体，而是联系于某种口头文学的文体。它之所以获得故事形式，不光缘于以韵文为结构中心的佛教传统，而且缘于唐代通俗文学所造成的韵散间用的风尚。

这种风尚，在唐代还表现为小说与诗歌的相关。其相关的方式有三：一是小说与诗歌叙述同一故事，例如《莺莺传》与《莺莺歌》、《长恨歌传》与《长恨歌》；二是传文中穿插诗歌，例如《游仙窟》穿插了数十首诗歌、《嵩岳嫁女》穿插了十二首诗歌；三是以小说记载诗歌故事，例如《集异记》“王之涣”所记的旗亭赌唱故事。与这种情况相对应，中晚唐还出现了叙事诗长足发展的局面。王运熙先生指出：以上第一种方式曾见于陶渊明的《桃花源记》[①]，第二种方式曾见于先秦小说《穆天子传》，但在中国古代文人的创作中，叙事诗是不发达的，民间情况却相反[②]。考虑到这一点，应当说，共住修道故事所采用的故事贯穿体，是民间说唱风俗的产物，它不光属于通俗文学盛行的唐代。

---

① 故事与诗的结合，在中古时期很常见，除陶渊明写过《桃花源记》和《桃花源诗》以外，东晋曹毗同时撰有《神女杜兰香传》和多篇《杜兰香歌诗》，西晋张敏则以《神女传》、《神女赋》重复叙述了弦超与成公智琼的仙凡恋爱故事。这种情况反映了一种相当普遍的习惯，即以不同文体来表述同一主题的习惯。其表现还有：同一主题内容既以赋、又用诗来表述。例如西晋张华既撰有《感婚赋》，又撰有《感婚诗》；曹丕在建安末年既写了《寡妇赋》，又写了《寡妇诗》。

② 王运熙、杨明《唐代诗歌与小说的关系》，载《文学遗产》1983 年第 1 期。

故事贯穿体的以上特性——既同佛经文体相关、又同历代通俗文学相关的特性，在“禅师与少女问答故事”中亦有充分体现。这一故事以居住在石穴中的少女为主角，把少女塑造成“颜容媚丽”、“宛若凡居”的智慧人物，这和唐代小说追求奇异艳丽、重视女仙描写的倾向是一致的。据研究，现存唐代小说的主要题材有三：一是神怪，二是婚恋，三是佛道，其共同倾向即是“作意好奇”，注意突出浪漫女子的形象。反映在唐人诗歌当中，艳情诗、神仙诗、历史诗也成了故事诗的三大品种[①]。“禅师与少女问答故事”明显接受了这种风尚的影响；其中石穴少女的形象，尤其同唐代小说中的“游仙窟”故事如出一辙。但从另一方面看，禅师少女问答故事又有佛教文献的来源。例如《杂阿含经》卷四八所记：

> 过去世时，拘萨罗国有弹琴人，名曰麤牛，于拘萨罗国人间游行，止息野中。时有六广大天宫天女，来至憍萨罗国麤牛弹琴人所，语麤牛弹琴人言：“阿舅阿舅，为我弹琴，我当歌舞。”麤牛弹琴者言：“如是姊妹，我当为汝弹琴，汝当语我汝是何人，何由生此。”天女答言：“阿舅，且弹琴，我当歌舞，于歌颂中自说所以生此因缘。”彼拘萨罗国麤牛弹琴人即便弹琴。彼六天女即便歌舞。
>
> 第一天女说偈歌言：……
>
> 第二天女复说偈言：……
>
> 第三天女复说偈言：……
>
> 第四天女复说偈言：……
>
> 第五天女复说偈言：……
>
> 第六天女复说偈言：……
>
> 尔时拘萨罗国麤牛弹琴人而说偈言：……
>
> 说是语已，此诸天女即没不现。佛说此经已，诸比丘闻佛所

① 参见程国赋《唐代小说嬗变研究》，广东人民出版社，1997 年；王运熙、杨明《唐代诗歌与小说的关系》。

说，欢喜奉行。[①]

这种故事流传很广，在《别译杂阿含经》卷一四作弹琴人俱兔罗与六天女说偈问答[②]，在《经律异相》卷二、《法苑珠林》卷二作鹿牛与六广大天宫天女说偈问答[③]。从散偈关系的角度看，它无疑是敦煌写本所见故事贯穿体的祖型；从男女问答方式的角度看，它又是禅师少女问答故事的祖型。

总之，围绕故事贯穿体，我们可以看到唐代佛教文学文体在来源上的两重性：既有佛教经典的来源，又有当代和前代通俗文学的来源。事实上，本文开头谈到的几种特殊文体——省略体、纲要体、插入体，同样拥有这两重来源。这说明了什么呢？说明唐代佛教文学具有俗文学的特质；说明这种特质乃是佛教文学传统的表现，可以追溯至西域和印度佛教；说明文体取决于功能，讲唱手段造就了一批不同于书面文学的文体，须用新的眼光加以观察；说明在佛教文学发展中建立起来的说唱文体与书面文体的关联，使我们有可能通过佛教文学之文体去认识书面文体的本原形态。换言之，敦煌文学的文体研究、佛教文学的文体研究，必将成为中国文学史研究的重要领域，因为这些文体是多种文化的共同结晶，反映了宗教活动对中国文学的影响，也反映了宗教文学与通俗文学的结合，可资探明文体的本质和形成原理。

（原载《清华大学古代汉文学论集》，
中华书局，2005 年 3 月）

---

① 《大正藏》2：353—354，《中华藏》33：225—226。

② 《大正藏》2：472，《中华藏》33：430。

③ 《大正藏》53：9—10，53：283—284；《中华藏》52：744，71：190。

从朝鲜半岛上梁文看敦煌儿郎伟

提要:本文通过对唐宋上梁文和朝鲜半岛所存三百多篇上梁文的比较研究,确定了上梁文的文体特征、上梁文同工匠之歌"儿郎伟"的关联,以及它的历史发展。本文认为:上梁文由书写的上梁文和表演的上梁歌("儿郎伟")组合而成。后者("儿郎伟")采用两种方式:一是"致语"(朗诵骈文)的方式,二是举重号子歌的方式。"儿郎伟"一名在上梁文中的出现,表明古代上梁时的相和而歌、呼应而歌,已经有了较固定的歌调。这种歌调是在驱傩仪式上形成的,所以敦煌儿郎伟以驱傩儿郎伟为主体,朝鲜半岛上梁文亦保留了驱傩仪式的影响。从儿郎伟到上梁文的发展大致包含五个阶段:一是"儿郎伟"作为号呼之声的阶段,其事可以追溯到北朝;二是"儿郎伟"用为驱傩之歌的阶段,其事可推至唐代;三是进而用于障车、上梁仪式的阶段,在六言韵文、三七言韵文之外,兼用四六言骈文;四是形成上梁文之正体的阶段,其现存最早的作品是唐末李琪的《长芦崇福禅寺僧堂上梁文》;五是在宋代初期传播到朝鲜半岛,转变为一种高丽汉文学文体的阶段。上梁文在朝鲜半岛的传播,反映了汉文学的特殊功能和特殊质量。

儿郎伟是见于敦煌遗书中的一种特殊的韵文,主要用于节日驱傩、新房上梁、婚仪障车等仪式。其文体特点是在作品的开端处或语气转折处,出现由"儿郎伟"三字领起的一段韵文。其体裁和

敦煌俗赋等韵诵作品[1]相近，多骈体，主要使用六言或四六言的句式。在敦煌文书中，这样的儿郎伟，大约有二十来个卷子、五十多首作品。

关于儿郎伟，特别是关于用于新房上梁的儿郎伟，前人作过许多讨论，尚存在一些争议意见。例如高国藩先生《敦煌俗文化学》一书谈到以下几个问题[2]：

（一）宋楼钥《攻媿集》说“上梁文必言儿郎伟”。这一说法是否准确？它在何种意义上成立？

（二）“儿郎伟”的性质是什么？是和声、叹词、曲调，还是一种文体？它是用怎样的方式表演的？

（三）北宋文人所作《上梁文》，已有相对稳定的格式，即前后有疏文，采四六言骈体，两段疏文之间夹杂抛梁时唱的东、南、西、北、上、下六首绝句式的诗歌韵文。如何看待这种上梁文的影响？

（四）在敦煌上梁文中，可以看到用餘饼银钱抛梁的风俗，到明代它演变为以面抛梁的风俗，近现代则以粽子馒头抛梁。这一风俗同儿郎伟有何关联？

（五）是不是可以说，民间儿郎伟有两体，一是纯粹韵文之体，它发展为民间的上梁歌；二是夹杂骈文之体，它发展为民间的上梁文；而“骈—韵—骈”的体式专属于文人？

（六）怎样看待儿郎伟？《儿郎伟驱傩》一名是否可以成立？

这些问题是很有意思的。我最近从韩国资料中读到一批流传在朝鲜半岛的上梁文，今故拟结合这些新资料，对上述问题再作讨论。

---

① 参见王小盾《敦煌文学与唐代讲唱艺术》，载《中国社会科学》1994年第3期；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年。

② 高国藩《敦煌俗文化学》，上海三联书店，1999年，页213—229。

一、朝鲜半岛上梁文的基本体式

从现已刊行的古籍资料看，朝鲜半岛的上梁文有三百数十首[①]。其最早的作品是《东文选》卷一〇八所载，高丽人崔诜的《宣庆殿上梁文》，以及李奎报的《大仓泥库上梁文》[②]。按据《高丽史》卷二一《神宗世家》，崔诜于神宗三年(1200)以门下侍郎同中书门下平章事判吏部事，五年卒。这期间应当就是《宣庆殿上梁文》创作的年代。而《大仓泥库上梁文》原有本事，见于《东国李相国文集・年谱》，云："乙酉，公年五十八。……是年作《王轮寺丈六灵验记》，又受敕作《太仓泥库上梁文》。"这里所谓"乙酉"，即 1225 年。该文云：

> 儿郎伟！
>
> 有屋曰廪，实惟谷藏之源；在天为星，盖是库楼之象。于国莫大，其制宜宏。我国家宅，万世之都，受四方之贡。知一日食之为重，峙千斯仓以为储。水转而泊岸者舟尾相衔，陆输而亘路者车轮如织。取人也薄，虽公田什一而征；均地所生，尚岁计百千以数。然率多于露积，不奈几于慢藏。无可奈何，姑息而已。恭惟圣上陛下政先富国，高贵便时，谓自昔已来，纵有圆囷方庾，作支久之计，莫如崇构高墉。爰命有司，俾成不日。曳一木也，尘蔽百里；隳一石也，雷鸣万山。经之营之，壮矣丽矣。为功若此，虽公输督墨无以加；容谷几何，使隶首持筹莫能算。乃涓谷旦，将举修梁。敢扬七伟之声，辄贡六方之颂。

---

① 经查，《韩国文集丛刊》中以"上梁文"为名的作品共 314 首。此书由汉城景仁文化社于 1990 年印行。

②《东文选》卷一〇八，韩国民族文化刊行会影印本，1994 年，第 6 册，页 16—18。李奎报之作又载《东国李相国全集》卷一九，《韩国文集丛刊》第 1 册，页 486。

儿郎伟，抛梁东，直指苍龙角尾中。岁讲春郊亲籍礼，会看腐粟积陈红。

儿郎伟，抛梁西，回首平看华岳低。已慑厕宾馔象翠，更征身毒贡牦犀。

儿郎伟，抛梁南，正对嵩山王气涵。欲识阜民歌咏洽，熏风解愠德遐覃。

儿郎伟，抛梁北，威服雁门编发狄。莫问巍峨高几何，积金至斗何曾极。

儿郎伟，抛梁上，蔽日韬霞高百丈。何患公田未稔丰，已将天库侔宏壮。

儿郎伟，抛梁下，更敞门闳容万马。流衍何须较海陵，方苞已听歌固雅。

伏愿上梁已后，神明幽赞，福禄来成。天生时，地生财，三农稔丰。男余粟，女余布，万姓阜安，府库充盈，邦家巩固云云。

此文的形式特点是：（一）以"儿郎伟"三字领起全篇。（二）称此《儿郎伟》是"七伟之声"、"六方之颂"。"声"和"颂"，说明全篇的表述方式是歌唱和朗诵。（三）"七伟"，指全篇七次呼唤"儿郎伟"；"六方"，指东、南、西、北、上、下。这是当时较流行的结构。（四）采用"骈—韵—骈"的体式，即前后有两段疏文，中部是六首"三三七七七"体"儿郎伟"颂。（五）相对于上梁实况来说，文有省略，于上梁之时可作增改，故云"邦家巩固云云"。崔诜一篇，同样以"儿郎伟"三字领起全篇，同样自称"因万口之欢讴，奏六方之善祝"，同样采用"骈—韵—骈"的体式。由此可见，在公元13世纪初，朝鲜半岛的上梁文已经有了较规范的文体。

事实上，在崔诜、李奎报以后，朝鲜半岛的上梁文大致采用了上述体式。之所以说"大致"，是因为尚有以下两种变化体式：第二式，不用"儿郎伟"三字领起全篇，而成"六伟之声"；第三式，通篇不用"儿郎伟"。前者如纯祖即位年（1800）举行国葬之时，领府事李秉模所制

《健陵丁字阁上梁文》[1],云:

伏以帝乡之真游渺邈,吁天无阶;珠丘之瑞气郁葱,不日成阁。虹梁永巩,凤历愈昌。恭惟正宗文成武烈圣仁庄孝大王殿下,自檀、箕来,继尧、舜作。……于乎!神悭鬼秘之佳基,允叶日瞻月觐之孝思。柏楹松桷,映珠砂而玲珑;风驭云旗,想神理之悦豫。回思移滦封之岁,宛若隔晨;爰设奉汉寝之仪,忍忘没世?恭陈善颂,助举修梁。

儿郎伟,抛梁东,光教峰含晓旭红。黄道赫然如立教。容光必照发群蒙。

儿郎伟,抛梁西,岗禽哕哕岗梧低。想象箕畴传道地,一般圣统与之齐。

儿郎伟,抛梁南,万年堤水圣恩涵。翠华何事不重到,徒使吾民乐哺含。

儿郎伟,抛梁北,花山瑞气长蓊艳。终南清汉阿那边?三辅由来拱京国。

儿郎伟,抛梁上,太一居中环众象。陈锡宗支万子孙,于昭一德天心享。

儿郎伟,抛梁下,晓夜祠官勤扫洒。时出山云雨太虚,穰穰嘉谷满原野。

伏愿上梁之后,神道恒宁,灵邱弥固,陟降庭止。备五礼而居歆,保佑命之□□□;绵百世而昌炽,迓景命于万时亿,申宝箓而如冈如陵。

后者如《春亭先生续集》卷二所载卞赫祚《屏岩书院上梁文》[2],云:

伏以为百世师,文是载道之器。立三贤庙,享兹居陀之乡。

① 载《朝鲜王朝实录》纯祖卷一,庚申年9月辛巳条,第47册,页334。
②《韩国文集丛刊》,第8册,页199—200。

天未丧斯，地爰得所。恭惟春堂先生，密城华胄，丽季崇儒。承皇考掌枢之余，确贞履于金石；逮王氏坠服之际，炳苦节于日星。李牧老之秤鉴孔神，擢华名于金榜；郑圃翁之门墙早蹑，识机变于竹桥。璇籍托姻，功不参仙李开国之券；铁关窜迹，世争传海棠惜春之诗。而文章可师于千秋，尽气节亦尚于当世。……爰将双梁修举之仪，复为三龛妥灵之所。东兮道山之院，西兮浣溪之庙，正大一脉渊源；左设格祖之室，右设侑孙之堂，突兀十架轮奂。鸠材董役，奚但衿绅之殚诚；蠲俸助工，抑多宰牧之景慕。家有塾，州有序，非徒文风之丕兴；春曰烝，秋曰尝，将见祀事之罔坠。已副多士之宿愿，宜颂伟郎之新功。

抛梁东，森松老竹想遗风。天光云影精灵在，夜夜南州贯月虹。

抛梁西，三迭瑶琴响玉溪。宇宙茫茫歌古调，望中山色自高低。

抛梁南，洞里烟霞绕小庵。清夜寥寥灵籁静，一轮秋月映寒潭。

抛梁北，太白南垂光紫极。岩桂涧松入品题，朝朝列宿生新色。

抛梁上，古筐瑶华光万丈。文藻江山挹典刑，满天星斗七分像。

抛梁下，峡流滚滚穷元化。百年邱壑数椽堂，盛世斯文振古雅。

伏愿上梁之后，士多崇德，世知尚贤。幼而学，壮而行，春弦夏诵；道所存，师所在，山高水长。

不过，第三式在高丽、朝鲜两代的上梁文中并不多见，不是上梁文的常式。从文中所记"宜颂伟郎之新功"云云，可知它其实是一种省略式，即省略了"儿郎伟"的声词。

今天所存的丽、鲜上梁文，可以说，都属于以上三式。有没有例外呢？韩国美术史学会于1965年编印的《考古美术》提出了几则例

外，这就是其中所载的《海印寺经板库（南阁）上梁文》、《伽耶山海印寺八万大藏经殿上梁文》、《丽水镇南馆上梁文》、《观龙寺大雄殿上梁文》等[①]。《观龙寺大雄殿上梁文》作于万历四十五年，即 1617 年；《海印寺经板库（南阁）上梁文》作于天启二年，即 1622 年；《丽水镇南馆上梁文》作年不详：其共同点是通篇详记众施主之名，完全不讲究“七伟之声”、“六方之颂”。这是不是意味着，在朝鲜半岛存在一种不带“儿郎伟”的上梁文呢？其实不是。只要仔细阅读全文，就知道这里有一个命名上的错误——文中明明白白地写了“上梁记”等字样，说明这几篇并不是什么“上梁文”。真正的上梁文只有那篇《伽倻山海印寺八万大藏经殿上梁文》。后者是一篇纸本墨书的文件，发现于 1965 年。其文前后各有一段骈体疏文，中段云：

> ……竞劂剞之加功，效倪郎而唱伟。
>
> 倪郎伟，抛梁东，阴壑深深万窍风。坐送红溪流出洞，莫邀舟子入花丛。
>
> 倪郎伟，抛梁西，碧岭参云返照低。植杖晚休杉桧影，绿苔迷径咽幽溪。
>
> 倪郎伟，抛梁南，屏拥层峦织翠岚。俗客洗缨山思吓，一溪流水碧潭潭。
>
> 倪郎伟，抛梁北，伽倻大岳攒天色。斫开山足蔚兰房，呵护神经天地力。
>
> 倪郎伟，抛梁上，空翠夜骞星月朗。南极老人渡海来，金楼铜辇天齐享。
>
> 倪郎伟，抛梁下，岭外山河皆野马。须弥厚地作邦基，元气苍茫坐可藉。
>
> 伏愿上梁之后，山祇供瑞祈，禠禳灾陋，清凉爽垲之太台；海灵效祯恤，胤锡衍笑，涓□蝼蝼之甘泉。……

---

① 《考古美术》，韩国美术史学会编印，第 6 卷（1965 年）第 10—11 号，通卷第 63—64 号，页 138—142。

显而易见，这是第二式的上梁文。

总之，朝鲜半岛的上梁文，尽管有用于书院、祠堂、寺庙的分别，但它们的体式却是大同小异的。这意味着，在高丽、朝鲜人看来，上梁文是一种规范文体，而这就是中国上梁文的规范。既然有这样的规范，那么，楼钥所谓“上梁文必言儿郎伟”云云便是具有充分合理性的判断，它在文体学上是可以成立的。

二、朝鲜半岛上梁文同宋代上梁文的关联

上面这句话，可以理解为：朝鲜半岛上梁文的体式特点，乃反映了宋代文人所撰上梁文的特点。正因为这样，在宋代人的上梁文中，同样可以看到上述三种体式。

第一种体式的代表，是欧阳修作于 1055 年的《醴泉观本观三门上梁文》。文载《文忠集》卷八十三，有副题“至和二年七月二十一日”云云，著明了制作年代①。其文同样是“七伟”“六方”的结构，云：

> 儿郎伟！
>
> 我国家膺三灵之眷命，革五代之荒屯。多垒削平，包干戈而偃武；四夷面内，解辫索以承风。逮先圣之抚临，跻群生于富寿，乃欲追羲、轩以并轨，款云、亭而勒成。容典交修，遂举旷古难行之礼；瑞应来集，有非人力可致之祥。卿云裔露之光，纷纶而杂委；朱草灵芝之秀，焜耀而丛生。爰有神泉，涌兹福地，甘如饮醴，美可蠲痾。湛灵液以渊渟，敞琳宫而崛起。岁时游豫，顺民俗之乐康；栋宇翼严，表京师之壮丽。近以有司不谨，飞熖延灾。皇上爱物推仁，因民所利，顾遗基之岿尔，回圣虑以恻然。爰饬良工，载新有作。损其土木之费，所以宽民；适其奢俭之中，俾之

① 《欧阳文忠公文集》，《四部丛刊》本，商务印书馆，1929 年，第 195 册，页623 下。

可久。用涓吉日，构此修梁。盍效欢讴，形于善祝。

儿郎伟，抛梁东，危构岧峣彩露中。欲识圣君仁及物，灵源一勺本无穷。

儿郎伟，抛梁西，金碧相辉俯仰迷。万瓦寒光浮瑞露，层檐晚景挂晴蜺。

儿郎伟，抛梁南，善利深功不可谈。但喜斯民无疾疠，谁知灵液有余甘。

儿郎伟，抛梁北，观者如云来九陌。四方万国会京师，有类众星环斗极。

儿郎伟，抛梁上，栋宇规摹标大壮。落成行即庆良辰，望幸何时来彩仗。

儿郎伟，抛梁下，祈福为民崇广厦。四时和气致休祥，万国多欢洽朝野。

伏愿上梁以后，三辰顺轨，百谷丰登。卉服雕题，咸被垂衣之化；行歌戴白，永为击壤之氓。皇帝万岁！皇帝万岁！皇帝万万岁。

第二种体式的代表，是史浩（1106—1194）《鄮峰真隐漫录》卷三九所载的《四明新第上梁文》、《明良庆会阁上梁文》、《竹院上梁文》[①]。其文省略了篇首“儿郎伟”三字，而表现为“六方六伟”的结构。例如《四明新第上梁文》：

伏以四明一湖，适潴郭内；十洲三岛，俱峙水中。风月双清，烟霞互映，波光动而珠璧碎，岸影移而锦绣张。宜有高人，得兹胜地，真隐居士，蚤从龙跃。两到凤池，虽微赫赫之功名，每尽拳拳之忠赤，更怀止足，能避宠荣。望神武以挂冠，未容告老；即长

① 有文渊阁《四库全书》本，台北商务印书馆影印本，1983年，第1141册，页841上—843上；又有文津阁《四库全书》本，商务印书馆影印本，2005年，第381册，页589。

安而赐第，猥荷眷留。瞻彼松楸，恭惟桑梓。葺扬子云一区之宅，备丁令威千年之归。爰举修梁，式陈善颂。

儿郎伟，抛梁东，鄮峰倒影碧江中。好是瓣香同祝处，无边窣堵梵王宫。

儿郎伟，抛梁西，赐居千柱与云齐。香风苒苒吹红雨，却喜仙乡路不迷。

儿郎伟，抛梁南，甬水迢迢色似蓝。雄跨两桥烟柳暗，粉垣深处府潭潭。

儿郎伟，抛梁北，纷郁尧云辉五色。孤衷一点烂如星，夜夜朝朝拱璇极。

儿郎伟，抛梁上，不必晓猿惊蕙帐。山人今已买扁舟，两处何妨任来往。

儿郎伟，抛梁下，自喜平生无问舍。暮途得屋可容安，一在皇都一乡社。

伏愿上梁之后，天清地静，国泰民康，嘉与罢癃，同跻仁寿，及身强健。因得为千岩万壑之游，适意往来，岂复惮七堰三江之远。

第三种体式的代表，是黄庭坚（1045—1105）《山谷集》外集卷十所载《靖武门上梁文》[①]。其文省略了篇中七处“儿郎伟”，但保留了“六方六抛”的格式，云：

……请奏诗谣，用休工作。

抛梁东，师垣讲武静边烽。貊弓楛矢年年贡，海岱淮徐岁岁丰。

抛梁西，威行河外息征鼙。降书已望龙堆入，积甲还将熊耳齐。

① 文渊阁《四库全书》本，第 1113 册，页 462 下—463 上。

抛梁南，威弧南指射狼贪。交州蝼蚁方归命，下濑熊罴即解严。

抛梁北，不战威边收上策。保塞单于献马羊，爱民天子捐金帛。

抛梁上，河绕陵云宫阙壮。南面忧民不豫游，北门典钥留台相。

抛梁下，元老归功安庙社。千里金堤水正东，四时玉烛年多稼。

上梁以后，伏愿朝廷日新宪度，岁计明昌。相臣、将臣，两有文武；绥服、要服，八荒梯航。增泰山之封，而百神受职；奉明堂之祀，而万寿无疆。留守已勤于屏翰，国家终倚于赞襄。是以有上公之衮，归来近天子之光。玉节乘轺，方趋周道，芝泥封诏，必下岩廊。

以上三例，在年代上都早于1225年，即早于李奎报作《大仓泥库上梁文》的年代。因此可以说，朝鲜半岛上梁文是在宋代文人上梁文的影响下形成的。

宋代上梁文对朝鲜半岛的影响，其实不仅表现在篇章体制方面；它同时还表现在对“儿郎伟”性质的认识方面。根据高丽、朝鲜人的描写，“儿郎伟”有如下三个特质：

其一，它是举重用力之声，相当于“邪许”之呼。例如朝鲜宋时烈《宋子大全随箚》卷十一说到：儿郎伟是“举重用力声”。白文宝《淡庵先生逸集》卷三附录《云山书堂重建上梁文》云：“兹陈儿郎伟之短词，庸助呼邪许之大役。”[①]又权檵《冲斋先生文集》卷九载李巢《三溪书院庙宇上梁文》云：“聊抒颂祷之意，用助邪许之呼。”[②]下文将要说到，这种认识来源于宋代。清人梁玉绳则追溯到北朝，说《北史》卷八二《儒林传》所载宗道晖“被鞭，徐呼‘安伟安伟’，盖犹‘阿痿’也。则儿郎伟

① 《韩国文集丛刊》，第3册，页327。

② 《韩国文集丛刊》，第19册，页474。

者,'邪许'之声"①。他的意思是:此"安伟"即"儿郎伟"的祖型。

其二,儿郎伟是祝颂之词,是在举梁上屋之时由工匠按节奏集体歌唱的。例如上文《健陵丁字阁上梁文》云"恭陈善颂,助举修梁";《宣庆殿上梁文》云"因万口之欢讴,奏六方之善祝";《大仓泥库上梁文》云"敢扬七伟之声,辄贡六方之颂"。此外,《东文选》卷一百八载李藏用《国子监上梁文》,云:"修梁乃举,嘉颂斯扬。"载李百顺《保定门上梁文》,云:"敢扬七伟之声,聊荐六方之颂。"②又《松隐先生文集》卷三载春秋馆记注官李家淳《德南书院讲堂上梁文》云:"聊陈儿郎之短章,庸相匠氏之善颂。"③《退溪先生文集》卷四四载《思政殿上梁文》云:"敢因梁楣之升,式陈儿郎之祝。少停攻斫,同此欢呼。"《敬堂先生续集》卷二载申悦道《春坡里社上梁文》云:"请赓呼邪许之歌,一邦之趋向在兹,敢唱儿郎伟之颂。"《一庵先生文集》卷七载李汇浚《上梁文》云:"兹陈儿郎之唱,用赞修梁之升。"所谓"唱",乃指一唱众和。这种认识也来源于宋代。例如朱熹《同安县学经史阁上梁文》有云:"……聊出词章,用升梁楣。想均童耄,共此欢呼。"④

其三,在全篇上梁文中,中部的六段韵文有特别的意义,其体式的特殊反映了表演上的特殊。其中的"儿郎伟"体现了三种身份:既是呼唤之声,也指举重之人,还代表了一种文体。《瓶窝先生文集》卷十四载《三姓庙上梁文》即表达了这一看法,其中有"六伟歌"之说,云:"是所谓始祖庙创开,孰不曰六伟歌当唱。"《性潭先生集》卷十五《苏堤正寝重建上梁文》亦重复了这一看法,将"儿郎伟"称作"六伟谣",云:"聊奋三寸之短管,载扬六伟之善谣。"而李德懋《青庄馆全书》卷十六载《雅亭遗稿·族侄复初书》则说:"《返梦庵上梁文》,初意逢着大器。始欲把笔,细思之,既许大器,则它言何可关心。仍构《儿

---

① 梁玉绳《瞥记》卷六,载《清白士集》,嘉庆刻本,卷二三,页17右。

② 《东文选》卷一〇八,韩国民族文化刊行会本,第6册,页19—21。

③ 《韩国文集丛刊》,第5册,页246。

④ 朱熹《晦庵集》卷八五,文渊阁《四库全书》本,上海古籍出版社,1987年,第1146册,页23上。

郎伟》以上。"这三段文字,都把"儿郎伟"当成了文体。

由以上种种可见,"上梁文"、"儿郎伟"是彼此有别但相互联系的两个名称。"上梁文"从功能角度命名,指的是全篇文辞;"儿郎伟"从表演角度命名,特指文中富于表演性的部份。这一部份,也就是类似于举重号子歌的部分。

上文说到,朝鲜半岛人对儿郎伟的上述理解,都有中国渊源。方以智《通雅》卷四引明人方子谦语曰:"今人上梁之中称'儿郎伟',即'邪虎'类也。"[①]这种理解,乃把"儿郎伟"看作同"与谔邪许"等举重唱呼相同的东西。如果注意一下历史上的举重号子歌,注意其音乐特性(由集体歌唱决定,这种唱呼必有相对固定的节奏和旋律),那么,举重唱呼之声也可以理解为一种曲调。故《通雅》把"儿郎伟"和《古诗纪》中的"邪许歌"、"嘘噢歌",《乐苑》中的《螃喻曲》、《于遮曲》相类比[②]。楼钥《攻媿集》卷七二《跋姜氏上梁文稿》的理解与此一致。它把上梁文称作"乐语",而把"儿郎伟"解释为"儿郎懑",认为是"呼而告之"之词,云:

> 宣奉公庆七十时,丞相寿春魏公见委以乐语,有云:"生长东都,亲见开元之盛际;从游诸老,及闻正始之遗音。"又云:"今日王孙,犹有承平之故态;当年竹马,得见会昌者几人?"丞相颇以为然。……上梁文必言"儿郎伟",旧不晓其义,或以为"唯诺"之"唯",或以为"奇伟"之"伟",皆所未安。在敕局时,见元丰中获盗推赏,刑部例皆节元案,不改俗语。有陈棘云"我部领你懑厮逐去深州",边吉云"我随你懑去"。懑本音闷,俗音门,犹言辈也。独秦州李德一案云"自家伟不如今夜去"云。余哑然笑曰:"得之矣!"所谓"儿郎伟"者,犹言"儿郎懑",盖呼而告之。此关中方言也。[③]

---

① 《通雅》,《方以智全书》,上海古籍出版社,1988年,第一册,页203。

② 同上注。

③ 《攻媿集》卷七二,《四部丛刊》缩印本,第243册,页660。

在关于"儿郎伟"的解释中,这是一段颇为经典的话。它说明,表演上梁文主要有两种方式:一是"乐语"的方式,即朗诵"生长东都,亲见开元之盛际;从游诸老,及闻正始之遗音"一类骈文,明徐师曾《文体明辨序说》称之为"工师上梁之致语";二是相和而歌、呼应而歌的方式,即举重号子歌的方式,人称"儿郎伟"。宋代史浩《明良庆会阁上梁文》说:"宜伸善颂,以助群工。"《竹院上梁文》说:"宜有长谣,用扬佳致。"欧阳修《醴泉观本观三门上梁文》说:"盍效欢讴,形于善祝。"熊禾《书坊同文书院上梁文》说:"载陈善颂,同举修梁。"[①]这些说法——关于"善颂"、"长谣"、"欢讴"的说法——正是对"儿郎伟"之艺术特性的表达。

三、上梁文的书写和演出

前文说到,朝鲜半岛上梁文有一文体特点,即在书写中运用了省略的方式。这一特点有多方面表现。

其一是省略疏文中的字句。前文曾举证李奎报《乙酉年大仓泥库上梁文》,其中有"府库充盈,邦家巩固云云"。

其二是省略作为号呼之词的"儿郎伟"三字。例如朝鲜金道和作于明末的《云山书堂重建上梁文》[②],云:

> ……兹陈"儿郎伟"之短词,庸助呼"邪许"之大役。
>
> 抛梁东,沧溟旭日照心红。先生家学元无贰,直把惺惺唤主翁。
>
> 抛梁西,高台迢递夕阳迷。随时宴息真功枉,更向明朝孳舜鸡。
>
> 抛梁南,青螺秀色与天涵。祥云瑞霭从中出,产得南州几

---

① 熊禾《勿轩集》卷四,文渊阁《四库全书》,第1188册,页804下。

② 载《淡庵先生逸集》卷三,《韩国文集丛刊》,第3册,页327—328。

善男。

抛梁北，屃屃巨岳参云特。时行霖雨慰三农，万国黎元歌帝力。

抛梁上，晴天万里奎星朗。文明初载露精华，五百年今征瑞象。

抛梁下，山簇川回只旷野。不穑不能三百廛，谁是齐郊祈岁者。

伏愿上梁之后，山川眷騭，云物护持。周旋户庭，体淡翁廉洁之心法；俛仰堂牖，述惺祖讲磨之真诠。而不佚乎前光，且有俟于来哲。

在东、西、南、北、上、下抛梁之时，此文没有书写“儿郎伟”三字。这是不是属于“不带儿郎伟”的文体呢？其实不是。因为文中明明写了“兹陈‘儿郎伟’之短词，庸助呼邪许之大役”一句话，可见演出之时必须用“儿郎伟”来“呼邪许”。也就是说，演出中的“儿郎伟”，这里在书写时省略了。同样的例子又见《敬堂先生续集》卷二，其中载申悦道《春坡里社上梁文》[①]云：

……请赓呼“邪许”之歌，一邦之趋向在兹。敢唱“儿郎伟”之颂。

抛梁东，瑞日朝朝上碧空。提掇此心如此日，莫教尘滓留胸中。

抛梁西，万仞鹤峰天与齐。德业广崇侔峻极，勉旃吾党须攀跻。

抛梁南，长江直抵西厓潭。波通河洛沂洙泗，性理渊源此可寻。

抛梁北，一辰不动名为极。吾人之极在于心，至正至中要

---

①《韩国文集丛刊》，第69册，页216。

不测。

抛梁上，九万玄天常在仰。从来幽默何言哉，至理昭昭无暂妄。

抛梁下，此道平常知者寡。作圣端由孝弟求，当行日用诚非假。

此文所云“请赓呼‘邪许’之歌”，“敢唱‘儿郎伟’之颂”云云，也表明其下对“儿郎伟”作了省略。这种省略是重复出现的，它表明：这已经成了一种书写习惯。

其三，在朝鲜半岛上梁文的书写习惯中，还有一种是对六方抛梁之词的省略。例如《竹阴先生集》卷十一载《神光寺上梁文》①云：

……阅茧纸而斯墨，帖虹梁之既丹。

儿郎伟，抛梁东，宝盖高悬塔劫重。清磬一声红日转，紫云千朵拥仙宫。

西，万里天连若木低。阴壑风冷寒籁发，玉轮交贯映摩尼。

南，云篆玲珑湿翠岚。肩上栖乌殊未觉，一天花雨下毵毵。

北，兰若去天三百尺。俯看大海侧鲸鳞，半掩竹房斜挂锡。

上，晓光暗结流苏帐。起来一读坐忘篇，草卧白牛瓶在象。

下，袖里灵珠光照夜。礼罢禅床宝鸭熏，雨声滴滴鸳鸯瓦。

伏愿上梁之后，四恩拥护，十方维持。宇内疮痍，举被医王之救；世间疲瘵，遍承慈父之怜。……

又如《息山先生别集》卷一载《天云堂上梁文》②。此文由朝鲜名儒李衡祥(瓶窝)作于1714年。云：

儿郎伟！

---

①《韩国文集丛刊》，第83册，页252。

②《韩国文集丛刊》，第179册，页12—13。

……天根月窟，足蹑三十六春宫；乌岑屹峰，手阅千万亿层嶂。苟体验仁智之有得，即亲承圣贤之何殊。肆当梁丽之架三，敢集退律而伟六。

梁之东，扶桑晓日隐曈昽。屏山燕坐看飞雨，谁识先生意不窮。

梁之南，雨过山堂滴翠岚。功到及泉无弃井，祝嵩心切几呼三。

梁之西，紫殿清宫绕复低。迹埽免同遗士逸，晚风无数草生蹊。

梁之北，太阴凝闭天悠默。迩来梦想仙游地，华岳嶙峋镇化国。

梁之上，昊穹势与觚棱当。不须更向玄玄觅，日月光华万民仰。

梁之下，夬哕高明新大厦。满壁图书常独乐，尊贤尚德诚非假。

上梁之后，伏愿琴心自静，箧腹不空。邵霆鞭兮鬼怪常遁，杨雷立兮贤路愈辟。……

这是第一式的上梁文；但它也有省略，亦即用“梁之东”、“梁之南”等等代替了“儿郎伟，抛梁东”、“儿郎伟，抛梁南”等号呼之词。它说明上梁文有书写格式和演出格式之区别。书写中之所以有省略，乃因为它并非用于阅读，而是用于上梁仪式；省略之处可以由工匠来补充。

值得注意的是：这种省略号呼之词的上梁文写作习惯，同样是来自中国的。其最早的实例是唐代末年的《长芦崇福禅寺僧堂上梁文》。此文载在《全唐文》卷八四七。作者李琪，敦煌人，唐末以文章知名，后事梁太祖朱温为翰林学士。“梁兵征伐四方，所下诏书，皆琪所为，下笔辄得太祖意”①。有人推测，这篇上梁文就作于李琪随朱温

①《新五代史》卷五四《李琪传》，中华书局校点本，1974年，页617。

军队驻扎长芦之时，即天佑三年(906)[1]。其文属于第三种省略，云：

祖令西来，尺苇尽包于沙界；圣图南渡，巨楹两创于觉筵。自迦叶正法眼之单传，有壁观婆罗门之故址。翩翩只履，去少林未有千年；翼翼精庐，徙滁口才逾二纪。圮于兵燹，莽为砾区。旃檀化聚棘之林，鲸象失栖禅之地。旋更七稔，未办三椽。潜庵老师，五叶派下中兴，百尺竿头进步。得皮得髓，面壁正是前身；利物利人，当机勇施毒手。非有辽天之作略，岂能扫地以更新。再续天圣之遗规，喜遇登师之同里。众缘自合，纷舻筏之川流；群役并兴，环斧斤之雷动。要使宗风之峻立，首图云衲之安居。练吉日以鸠工，峙闳模而复古。于兹大作炉鞴，皆令直造根源。展钵铺单，不离日用；锻佛炼祖，总在堂中。摩尼峰前，突见飞翚之在目；菩提桥畔，会逢立雪之齐腰。既新高广明旷之基，当知净智妙圆之体。不立文字，痛着钤槌。连床上跳出栗棘蓬，柱杖下敲得麒麟子。味永安之记，常思纽草之高风；造雪峰之门，必契流香之妙趣。聊陈六咏，助举双梁。

东，衮衮长江一苇通。再续千灯融佛日，依然五叶振宗风。

南，十方禅隽总包含。认得老胡真鼻祖，各寻彗可结同参。

西，飞檐危栋接云霓。重成鹫席挝禅鼓，永洗狼烟罢战鼙。

北，回龙山绕烟林碧。双手翦除荆棘场，空拳擎出瞿昙宅。

上，参天乔木元无恙。非台镜照大千机，无绕墙高三百丈。

下，葱岭路头连绿野。室里俱承刮膜方，板头谁觅安心者。

伏愿上梁之后，丛林万指之安栖，兰若千年之不坏。人人自心见性，个个与佛齐肩。芦叶飞花，认的的祖师之旨；淮流成带，祝绵绵宗祏之休。

参照朝鲜上梁文的省略习惯，也根据此文所云"聊陈六咏，助举双梁"

① 杨挺《不存在儿郎伟文体和儿郎伟曲调》，载《敦煌研究》2003 年第 1 期。

云云，可以推断：文中之东、南、西、北、上、下，分别是“儿郎伟，抛梁东”、“儿郎伟，抛梁南”、“儿郎伟，抛梁西”、“儿郎伟，抛梁北”等等的省略。

上述三种省略例，在宋代上梁文中也都有表现，而尤以第二种省略最多见。例如《后山集》卷二十载陈师道《披云楼上梁文》、《演山集》卷三五所载黄裳《三清殿上梁文》，即省略了作为号呼之词的“儿郎伟”三字。前者云：

> ……爰历灵辰，用兴危架，听于舆颂，落此成功。
>
> 抛梁东，日上云开四顾中。今代功名归二老，当年富贵有朱公。
>
> 抛梁南，舳舻衔尾系江潭。朝隮已作丰年雨，暑饮行听抵掌谈。
>
> 抛梁西，阴阴桃李下成蹊。举头更觉长安近，送目长随落日低。
>
> 抛梁北（下阙）。
>
> 抛梁上，危架岧峣建千丈。房心璀璨近檐楹，海岱摧藏但空旷。
>
> 抛梁下，割肉有堆酒如泻。燕雀投人也自忙，鼠蝠旋墙不容罅。
>
> 伏愿上梁以后，人神同力，旸雨以时。……[1]

由此可知，上梁文的书写和演出，从中国的唐代到东国的朝鲜时代，一直是有所分别的。

不过，在朝鲜半岛上梁文中，却没有关于以金钱面米抛梁之风俗的描写[2]。这些描写，主要是关于“陈儿郎伟之短词，庸助呼邪许之大役”、“陈儿郎之短章，相匠氏之善颂”、“少停攻斲，同此欢呼”、“兹陈

① 《后山居士文集》，上海古籍出版社，1984 年，页 851。

② 据延世大学许敬震教授见告：在韩国的上梁仪式中，有抛撒年糕的项目。

儿郎之唱,用赞修梁之升"一类描写。由此看来,儿郎伟的东传,主要是作为一种表演艺术、一种文体的东传,亦即作为典雅风尚的东传。

四、对敦煌儿郎伟的新理解

要说明一个事物,最好的办法是厘清它的源流,因为事物的本质是贯穿在发展过程之中的。按照这一道理,一旦了解了朝鲜半岛的上梁文,我们也就有了进一步讨论敦煌儿郎伟的条件。

前文说到,敦煌儿郎伟有三个品种。从题材或功能角度看,其主体是驱傩儿郎伟,数量达到十多个卷子约 30 首。这种驱傩儿郎伟包括两个类型:一是六言型,见于 P. 2058(背面)、P. 3555(背面)、P. 4055、P. 4976、S. 2055(背面)等写卷。其书写格式颇类前述第一式上梁文,即把"儿郎伟"三字冠在全篇之前,仿佛一篇的"首题"①。二是四六言型,见于 P. 2569(背面)、P. 3552、P. 4011、S. 329(背面)、S. 6181、P. 2612(背面)、P. 3270、DX1049、P. 3856、Or8210(背面)等写卷。这一类型在主体上仍然用六言,但它往往以"儿郎伟"领起"驱傩之法,出自轩辕"、"驱傩之法,送故迎新"等四言套语,仿佛是篇名。值得注意的是,在驱傩类型的后三个写卷中,篇末有"音声"二字;在四六言类型的后四个写卷中,五首韵文之末有"音声"二字。如果按 P. 3350《祝愿新郎文》所云"每日音声,娱乐更如北方"云云,把"音声"理解为奏乐,那么,这些驱傩仪式便是有乐工参与的。因此,作为首题的"儿郎伟"(不包括 S. 2055 一首,因其无"儿郎伟"字样),是可以当作六言辞的调名来看待的;作为驱傩篇名的"儿郎伟",则也联系于一定的歌调。

作为婚仪之词的敦煌障车文,见于 P. 3909、S. 6207 两个写卷。其特点有二:一是在句式上采用四言体,二是在结构上采用问答体。

---

①《敦煌遗书总目索引新编》P. 4976,中华书局,2000 年,页 330。

例如在 P. 3909 写卷中，“儿郎伟”和“障车之法”成组出现，即其前有一首障车词，其后则有一首“儿郎伟”，分别用于障方（男方）、行方（女方）的对答；在 S. 6207 写卷中，两首“儿郎伟”分别是行方口吻、障方口吻。显而易见，这里的“儿郎伟”是有标示意义的。从司空图的《障车文》[①]看，“儿郎伟”之用于障车，已是唐代的风俗。按此文的格式是：

“自古事冠人伦”等四六言骈文十句，讲述家世。

“儿郎伟”领起四六言骈文约二十句，讲“两家好合”云云。

“儿郎伟”领起四六言骈文约十七句，讲“荣连九族”云云。

“儿郎伟”领起四六言骈文约十四句，讲“金银器撒来雨点，绮罗堆高并坊墙”等排场。

“儿郎伟”领起四六言骈文八句，祈福语，讲“神佛拥护，门户吉昌”。

这里未用对答体，不是齐言韵文，可见“儿郎伟”未必是特定的书面文体的代表；在这种情况下，它所标示的便应该是某种歌调。

作为上梁文的敦煌“儿郎伟”，一般认为今存以下三首[②]：

第一首见于 P. 3302 背面，原题《维大唐长兴元年癸巳岁二十四日河西都僧统和尚依宕泉灵迹之地建龛一所上梁文》，以六言韵文为主体，兼用四六言骈体之文。每至语气转折之处，用“儿郎伟”领起下一段。据篇题，这是作于公元 930 年的上梁文。

第二首见于 S. 3905，原题《唐天复元年辛酉岁一月十八日金光明寺造□窟上梁文》，乃六言韵文。文中提到回纥人对佛寺的破坏和再造佛寺的过程。残缺甚多，现存本中无“儿郎伟”三字；但据篇题可知，这是作于公元 943 年的上梁文。

第三首见于 P. 4995 背面，原卷首尾皆破损，失题。王重民《敦煌

① 载《全唐文》卷八〇八，上海古籍出版社影印本，1990 年，第 4 册，页 3765 上。

② 参考黄征、吴伟《敦煌愿文集》，岳麓书社，1995 年，页 965—973。

遗书总目索引》称此卷“背面儿郎伟,存卅一行”。乃六言韵文体,讲述邓军使、李乐荣等人修造佛窟的功德。因残缺,故未知其原文是否有“儿郎伟”等字样。

除此之外,在 P.3757 载有一篇失题的上梁文。此文为六言韵文体,首标“儿郎伟”三字,次写修造原委和修造经过,末以“今日上梁以后,天光自然覆盖”等语结束。因文中述及护军修造的功德,杨挺拟其题为《护军修造上梁文》①。

有人认为,这些作品反映了敦煌上梁文在源流方面的多重性:既有使用“儿郎伟”之词句的上梁文,也有不使用“儿郎伟”之词句的上梁文;既有四六骈文体的上梁文,也有六言韵文体的上梁文②。这一说法是有道理的;不过,对于这一现象,还可以从历史形态的角度来作观察。也就是说,从上梁文文体形成的角度看,唐五代是一个过渡时期,其时出现了“儿郎伟”同上梁文的结合。因此之故,也出现了多种文体的并存:既有六言韵文独立之体,也有六言韵文与四六言骈文联合之体,还有“三三七七七”体与四六言骈文联合之体。后两体便代表了儿郎伟与上梁文的结合。正是从这种结合当中,宋代形成了上梁文的正体,即“骈文+《儿郎伟》三七言韵文+骈文”之体。高丽朝鲜上梁文,乃是这一文体东传的产物。相比之下,P.3302 所载《维大唐长兴元年癸巳岁二十四日河西都僧统和尚依宕泉灵迹之地建龛一所上梁文》,乃代表了上梁文文体的早期形态:

> 儿郎伟!
>
> 若夫敦煌胜境,地杰人奇。自古崇善,难可谈之。古者三危圣迹,萨诃仗锡因资。鸿基始运,察道乘时。自后先贤圣德,建立宝殿巍城。莫不远觅净土,即此便是阿弥。厥今大施功者,我都僧统和尚之为欤!伏维我都僧统和尚:业登初地,德托前英。神资天遐,五郡白眉。……若说和尚功业,难可谈量者矣!

① 杨挺《不存在儿郎伟文体和儿郎伟曲调》。

② 高国藩《敦煌民俗学》,页 433—442。

儿郎伟！

凤楼更多巧妙，李都尉绳墨难过。……施功才经半月，楼成上接天河。奉我和尚旨教，今朝赏设绫罗。具述难可说尽，且成后韵之科。

儿郎伟！

和尚众人之杰，多□不与时同。忽然发有大惠，委令凿窟兴功。宕泉虽为千窟，北窟难可擅论。……董家忧婆姨福中第一，亦能竭力输忠。

儿郎伟！

今因良时吉日，上梁雅合周旋。五郡英豪并在，一州士女骈阗。蒸饼千盘万担，一时云集宕泉。尽向空中乱撒，次有金钹银钱。愿我十方诸佛，亲来端坐金莲。……自此上梁之后，高贵千年万年。

这篇上梁文是由四段儿郎伟组成的，第一段是四六言骈文，后三段是六言韵文。它说明，在"骈文+《儿郎伟》韵文+骈文"之体形成以前，上梁文曾经经历过以《儿郎伟》韵文为主体的阶段。这一阶段，也可以说是六言体的阶段。

在唐代，六言韵文是一种具有文化意义的体式。一般来说，它总是联系于某种特别的音乐。例如唐代的酒令曲，通常为六言体。其典型有《调笑令》、《三台令》、《宴桃源》、《倾杯乐》、《回波乐》等曲。这些乐曲多用于催酒，似因特殊节拍——艳曲的"急三拍"——造成[①]。故初唐许敬宗有云："近代有《三台》、《倾杯乐》等艳曲之例，始用六言。"[②]此外，杂言送酒辞，虽然句式长短不一，但其中的六言句仍然占据相当比例。如尹鹗《清平乐》："酒倾琥珀杯时，更堪能唱新词。赚得王孙狂处，断肠一搦腰肢。"孙光宪《应天长》："醉瑶台，携玉手，共

① 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第五章《著辞》，中华书局，1996年。

② 许敬宗《上恩光曲歌词启》，载《文苑英华》卷六五六，中华书局，1966年，页3372。

宴此宵相偶，魂断晚窗分首。"冯延巳《长命女》："春日宴，绿酒一杯歌一遍。再拜陈三愿。一愿郎君千岁，二愿妾身长健。"这种六言句，既然用于"唱新词"、"绿酒一杯歌一遍"的场合，那么，它应当也是某种音乐形式的反映。由此可以推断，敦煌儿郎伟，其以六言韵文为主体，原因便在于它代表了一种特别的歌调。自李琪以来，文人上梁文中的儿郎伟韵文一般是"三三七七七"体，这意味着，其音乐的旋律和节奏都改变了，不同于敦煌儿郎伟了；但是，从音乐方式角度看，它却是对敦煌儿郎伟的继续。因为"三三七七七"体同样是类似于"邪许歌"、"嘘噢歌"、"蟒喻曲"、"于遮曲"的歌谣之体[①]。敦煌驱傩儿郎伟标注有"音声"二字。我们知道，在敦煌写卷中，"音声"往往是"音声人"的简称[②]；敦煌写卷 P. 2641 号宴设司文书中且有"音声作语"的说法：

> 设打窟人细供拾伍分，贰胡并。金银匠阴苟子等贰人，胡并肆枚。东园音声设看后座，细供柒分，贰胡并。廿二日大厅设于阗使用，细供贰拾捌分，内叁分，贰胡并。音声作语上次料两分，又胡并贰拾捌枚。

这说明，对儿郎伟可以有两种理解：或者把它理解为有音声人参与的表演，或者把它理解为和"音声作语"相接近、相对应的事物。但不管哪种理解，都意味着，作为首题、用于提示的"儿郎伟"，其实代表了歌唱儿郎伟的通常声调。

从各种情况看，儿郎伟的歌调是在驱傩仪式上形成的。正因为这样，敦煌儿郎伟的主体是驱傩儿郎伟。而驱傩儿郎伟也表现了一定的成熟性——应用了具有一定仪式意义的"音声"，也应用了较规范的六言体。另外，在上梁文中可以看到它脱胎于驱傩仪式的痕迹。

---

① 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第七章《谣歌》论"三三七七七"体，页 349—352。

② 姜伯勤《敦煌音声人略论》，载《敦煌研究》1988 年第 4 期。

其表现主要有二:其一是全篇结末的内容——它以“伏愿上梁之后”云云,表达了驱邪求吉的愿望。可以说,“伏愿上梁之后”的格式,其实是驱傩仪式的化石。其二则是“儿郎伟”的抛梁形式——它之所以要向东南西北上下六方抛梁,是因为它要向六方驱邪求吉。关于这一点,P. 2569 号驱傩儿郎伟可以为证:

圣人福禄重,万古难俦疋。剪孽贼不残,驱傩鬼无一。
东方有一鬼,不许春时出;南方有一鬼,两眼赤如日;
西方有一鬼,便使秋天卒;北方有一鬼,浑身黑如漆。
四门皆有鬼,擒之不遗一。今有定中央,责罚功已毕。
自从人定亥,直到黄昏戌。何用打桃符,不须求药术。
弓刀左右趁,把火纵横烛。从头使厥傩,个个交屈律。

这段岁暮驱傩歌辞明明白白地指出:驱傩仪式是分别在东南西北四方进行的。

五、结　语

综上所述,今存于朝鲜半岛的三百数十篇上梁文,有比较相近的形式特点,亦即以“七伟之声”、“六方之颂”为中心,结构成“骈—韵—骈”的体式。明代徐师曾《文体明辨序说》说:“按上梁文者,工师上梁之致语也。……匠人之长,以面抛梁而诵此文以祝之。其文首尾皆用俪语,而中陈六诗。诗各三句,以按四方上下,盖俗体也。”[1]其说与朝鲜半岛上梁文的实况基本符合。这意味着,高丽、朝鲜人的创作实践,可以作为上梁文文体特征的证明,亦即证明:宋楼钥等人所谓“上梁文必言儿郎伟”云云,是符合事实的判断,在文体学上可以成立。

---

①《文章辨体序说 · 文体明辨序说》,人民文学出版社,1962 年,页 169。

朝鲜半岛上梁文的体制是从中国传入的。其年代可以推至崔诜和李奎报的时代，即13世纪初、高丽神宗之时。它在三个方面接受了宋代上梁文的影响：其一，和宋代文人所作上梁文一样，它采用了“骈—韵—骈”的体式。其二，它习惯在文中进行省略，特别是省略“儿郎伟”三字。其三，它认为“儿郎伟”有三重特性：从语言来源看，是举重用力之声，相当于“邪许”之呼；从功能看，是祝颂之词，在举梁上屋之时由工匠按节奏集体歌唱；从文学表现看，在全篇上梁文中，以“儿郎伟”为标志的六段韵文具有独立的文体学意义，可以称作“六伟歌”或“六伟谣”。

以上情况提醒我们，应该从两个角度来理解上梁文：一是书写的上梁文，二是表演的上梁歌。上梁文之所以往往省略“儿郎伟”等号呼之词，正因为它并非用于阅读，而用于上梁仪式；也就是说，它以省略的方式向表演者——工匠——提供了发挥和补充的空间。同样，应该把“上梁文”、“儿郎伟”看作彼此有别但相联系的两个名称。“上梁文”从功能角度命名，指的是全篇文辞；“儿郎伟”从表演角度命名，特指文中富于表演性的、类似于举重号子歌的部分。

在对敦煌俗赋、宋代教坊乐进行研究的时候，我们曾经讨论过“韵诵”、“致语”等流行的表演方式[①]。中国古代骈文的发展，是同这两种方式相关联的。同样，从上梁文中可以分析出两种表演方式：一是楼钥《跋姜氏上梁文稿》所说的“乐语”的方式，即朗诵骈文；二是相和而歌、呼应而歌的方式，亦即用举重号子歌的方式来歌唱韵文。徐师曾所说的“工师上梁之致语”，指的是前者；“儿郎伟”则是关于后一方式的名称。

不过，“儿郎伟”一名在上梁文中的出现，却表明古代上梁时的相和而歌、呼应而歌，已经有较固定的歌调了。这种歌调的形成路线，可以类比于同样来源于号呼之声的“邪许歌”、“嘘噢歌”、“蟧喻曲”、

① 参见王小盾《敦煌文学与唐代讲唱艺术》，载《中国社会科学》1994年第3期；《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，载《域外汉籍研究》创刊号，中华书局，2005年。

“于遮曲”。早在敦煌写卷中，“儿郎伟”的音乐品格便有多方面表现。在驱傩儿郎伟中，它被注写为“音声”，因此可以看作六言歌辞的调名。在障车儿郎伟中，它和“障车之法”成组出现，二者分别代表障方、行方用于对答的特殊歌调。而且，参考唐代六言韵文的一般情况——用为酒令曲的情况，可以推测它采用了特殊的节拍。总之，“儿郎伟”最重要的身份，是作为歌调之名的身份[①]。到宋代以后，上梁文中的儿郎伟一般是“三三七七七”体，这意味着，其音乐的旋律和节奏都改变了，不同于敦煌儿郎伟了；但是，上述身份及其音乐性质却没有改变。

关于“儿郎伟”的音乐性质，人们的看法并不一致。有一种意见是说：“儿郎伟”意为“儿郎辈”，称呼“儿郎伟”相当于我们今天大会开始时称呼“同志们”，并不唱入曲调。这种意见论据很好，但论点却不正确。为什么呢？因为历史资料表明，“儿郎伟”这样的称呼词，恰好是形成民歌曲调的重要原素。比如六朝民歌中的许多歌曲，便是因它的称呼词或起调之声——“莫愁”、“碧玉”、“桃叶”、“杨婆儿”、“丁督护”、“白团扇”等等——而形成的[②]。这种情况也见于现代民歌，例如江西《采茶歌》以称呼词起调：“同志歌，请喝一杯茶……”正因为这样，白居易有“首章标其目”之说，即强调“首章”在民歌中的重要地位。由此可见，“儿郎伟”作为对丁壮们的称呼词，作为对“赓呼‘邪许’”者的首唱之调，作为特定歌调的标志，这三种身份是统一的。不妨说，“儿郎伟”代表了一种依起调和声而形成的歌调。

从各种情况看，儿郎伟的歌调是在驱傩仪式上形成的。正因为这样，敦煌儿郎伟以驱傩儿郎伟为主体；而且，朝鲜半岛的上梁文仍

---

① 在古人的看法中，“歌”和“曲”是涵义不同的两个名词。“歌”泛指歌唱，尤其是不配乐器的徒歌；“曲”则往往代表伴奏音乐。其差别在文字上也有表现，即徒歌不用腔谱，只有大致的体制，而无固定格式。《乐府诗集》所载“相和歌”、“近代曲”，可以反映“歌”和“曲”的差别。儿郎伟属前者，故此处采用“歌调”一名。

② 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，页 310—312。

然保留了驱傩仪式的影响。上梁文往往以“伏愿上梁之后……”的格式结束，这一格式其实是由驱傩仪式凝结而成的；“儿郎伟”向东南西北上下六方抛梁，也来源于向四方驱邪求吉的驱傩仪式。

有鉴于此，通过关于上梁文的三批资料——敦煌资料、中国古籍资料、高丽朝鲜资料，我们可以描写出从儿郎伟到上梁文的历史发展。其过程可以说是从民间到书斋的过程，大致包含以下四个阶段：

（一）“儿郎伟”作为号呼之声的阶段。根据梁玉绳的意见，其事可以追溯到北朝。从北魏温子升《阊阖门上梁祝文》[①]看，这时已经有上梁告祝的仪式；但祝文以四言为主体，未必采用了“儿郎伟”的号呼之声。

（二）“儿郎伟”用为驱傩之歌的阶段。敦煌资料和《长芦崇福禅寺僧堂上梁文》表明，其事可推至唐代，拥有两种体式：一是六言为主的韵文体式，二是三七言为主的韵文体式。

（三）从用于驱傩仪式发展为用于障车、上梁仪式的阶段（参见附图）。由于综合了仪式上的其他因素，故在六言韵文、三七言韵文之外，兼用四六言骈文。

（四）形成上梁文之正体的阶段，其现存最早的作品是唐末李琪的《长芦崇福禅寺僧堂上梁文》。到宋代，其体式固定为骈文、《儿郎伟》韵文、骈文的结合。从表演方式角度看，这也可以说是乐语（韵诵）、歌唱、乐语（韵诵）的结合。

以上这个四阶段说，从文体学的角度看，大致是可以成立的。但从文化学的角度看却不然，因为在以上发展线索的后面，却似乎潜藏了另一支源流。有一个值得注意的情况是：唐五代的“儿郎伟”是同播撒金银面米的风俗联系在一起的。例如司空图障车儿郎伟描写了“金银器撒来雨点，绮罗堆高并坊墙”的场面，敦煌 P. 2058 号驱傩儿

---

① 《初学记》卷二四载温子升《阊阖门上梁祝文》云：“惟王建国，配彼太微。大君有命，高门启扉。良辰是简，枚卜无违。雕梁乃架，绮翼斯飞。八龙杳杳，九重巍巍。居宸纳佑，就日垂衣。一人有庆，四海爰归。”中华书局，2005 年，页 584。又见《艺文类聚》卷六三，上海古籍出版社，1965 年，页 1129—1130。

郎伟亦云“造食鬼多费面米,饭食同炊上天”。另外,P. 2569 号驱傩儿郎伟说:“西州上拱宝马,焉祁送纳金钱。”P. 4011 号驱傩儿郎伟说:“一齐披发归伏,献纳金钱城川。”这些语句也显示了儿郎伟同面米银钱的关联。但朝鲜半岛的上梁文,至少其中一部分,是脱离了这类风俗的。这说明,儿郎伟是作为一种“雅文化”传至朝鲜半岛的。我们知道,在文化流传中有一种特殊现象,即官方传播有时会先于民间传播,而且往往在规模上大于民间传播,例如在北朝,胡乐东传的最重要的途径是作为战利品、进贡物的东传(正因为如此,人们常把隋唐宫廷中的“七部伎”、“九部伎”看作当时新音乐的代表)。可见作为公共知识、公共习惯的风俗,其实有两种:一是贵族的时尚,二是民间的风习。如果说上梁文是以前者的身份传入高丽的,那么,我们就应当正视后者——民间上梁风俗——的存在。关于这一点,高国藩先生已经在《敦煌俗文化学》一书第七章中说过。

另外值得注意的是,上梁文是在其文体形成之后不久传入朝鲜半岛的。这是因为,它恰巧遇上了宋丽文化交流的潮流。从李奎报文集可以看到,模仿宋代作品是当时的创作风气。宋代上梁文也说到:此时是“三韩百济归封内”、“三韩鼓舞乐华风”的时期。胡宿(996—1067)《文恭集》卷二八载《醴泉观涵清殿上梁文》的说法是:“儿郎伟,抛梁东,石桥观日任施功。三韩百济归封内,方丈蓬莱在日中。”《集禧观大殿上梁文》的说法是:“儿郎伟,抛梁东,三韩鼓舞乐华风。扶桑海树朝暾上,方丈仙山瑞雾通。”[①]而熊禾(1247—1312)《勿轩集》卷四载《书坊同文书院上梁文》则云:“儿郎伟,抛梁东,书籍高丽日本通。一滴龙湖山下水,千源万派定朝宗。”[②]这些记录提示我们,从敦煌儿郎伟到朝鲜半岛上梁文,这是汉文学史上一个富于意义的现象。通过这一现象,我们不仅可以观察到特定文学体裁的产生过程,亦即由民间表演转变为文人摛藻之体的过程;而且,我们可以观察到汉文学的跨文化传播的过程。正是这种传播,显示出文学的

---

① 文渊阁《四库全书》,第 1088 册,页 865 页下—867 上。

② 文渊阁《四库全书》,第 1188 册,页 804。

特殊功能和特殊质量。

（原载《古典文献研究》第十一辑，凤凰出版社，2008 年 4 月）





二图均由本文作者摄影，1997 年 3 月上旬摄于吉尔吉斯斯坦米粮川。米粮川是一个东干人聚居的集体农庄，其庄民大都是 19 世纪自中国甘肃、陕西等地迁来的回族人的后裔。在这里仍然保留了中国西北地区的婚俗。上图表现婚俗中的赶邪节目，是古老的驱傩仪式的遗留；下图为障车仪式之后，婚车驶入男方家的情景。此车在障车仪式中撒去许多糖果礼品。由此可见，驱傩、障车、抛撒果品，是几个关系密切的风俗活动。

域外汉籍研究中的古文书和古记录

提要:古文书和古记录是域外汉籍的重要组成部分。作为原始形态的典籍或"未形成"的典籍,它们是通常的域外汉文典籍的产生背景。本文对日本、韩国、越南保存的古文书和古记录,以及日本、韩国的古文书学作了全面考察,重点讨论了其中的外交文书和文学文书,阐述了它们对于中国学术的意义。

一、问题的提出

学术进步通常有两个标志:一是资料范围的扩大,二是研究手段的更新。近年来兴起的域外汉籍研究之所以会发生较大影响,正是因为它在这两点上有效地推动了中国学术。同样,域外汉籍研究事业自身的发展,也面临如何扩大资料范围、更新研究手段的问题。这种情况是会不断发生的。比如,怎样看待常规典籍之外的域外汉文书写?这就是一个现实的问题。

一般来说,作为历史资料的古代汉文书写有三种存在方式:其一是古典籍,其二是古文书,其三是古记录。在日本学者的看法中,古代遗存的文字史料即是分为古文书、古记录、古典籍三大类别的[1]。

---

① 斋木一馬《古文書と古記録》,载《日本古文書学講座·總論篇》,东京雄山阁出版会社,1974年,页21。

当然也可以作更细致的分类，例如除典籍之外分之为五：古文书、古记录、古日记、古账簿、古系图[1]；或包括典籍分之为六：编纂类、著述类、记录类、账簿类、誊录类、文书类[2]。但在实践中，人们仍然习惯采用三分之法，亦即把日记归入古记录，把账簿归入古文书，而把图册归入典籍图书。这样做的理由是便于从传播方式的角度把握事物：凡用于公共事务，发生在授、受两者之间的单篇书写，属文书；凡无明确接受对象，为备遗忘而作的单篇书写，属记录；凡经编纂而具有卷册形式的著述、文书、记录，则属典籍。

事实上，在欧洲的古文书学（diplomatic, diplomatique, diplomatik）中，早已有相近的分类，即把史料分为记述史料、文书史料两类。记述史料具有明确的史学意义，包括传记、编年代记、日记、实录，由常规图书馆收藏；文书史料则是一度具有法律效用的历史文献，包括证书、契约、报告、账簿、诉讼记录、法令集等，由各种档案馆收藏。前者是图书学研究的对象，后者则是古文书学研究的对象[3]。

以上三种书写方式，时有交叉，但古文书和古记录却是并列存在的。这两者有三个共同点：其一，它们都是古典籍之外的史料，代表了典籍未形成之时的状态——是原始形态的典籍。其二，为追求表达上的准确性，减少歧义，古代汉文化地区的文书和记录往往用汉字书写。特别是古文书，它的公文属性或法律属性，使它一般都具有汉文文献的面目。其三，作为日常书写，它们在数量上大大超过了古典籍，业已成为历史学研究——特别是社会史研究——的主要史料。正是这三个特点，决定了它们的学术地位：对于域外汉籍研究来说，它们既是背景资料，也是直接的研究对象，因而是不可忽视的文献。它们在形态上的

---

① 久米邦武《古文書の範圍は甚だ広し》，载其所著《古文書学講義》，东京早稻田大学出版部，明治三十四年（1901）。其内容又见《日本古文書学論集》第一辑《總論篇》，东京吉川弘文馆，1986 年，页 10。

② 崔承熙《韩国古文书研究》，汉城知识产业社，1989 年增补版，页 24。

③ 参见鵜川馨《古文書研究の歴史・西洋》，载《日本古文書学講座・總論篇》，页 37。

特殊性,则对学术思路和学术手段提出了一系列新的要求。

为此,域外汉籍研究应当关注古文书和古记录:既关注其资源,也关注国外学者的相应研究。

二、日本的汉文古文书、古记录

日本古文书、古记录都有悠久的历史。据《日本书纪》记载,早在推古天皇时期(公元 592 年至 628 年),日本人就向高丽僧侣学会了纸墨制作技术,以作公文书写和典籍书写。现存最早的典籍抄本,是圣德太子写于公元 615 年的《法华经义疏》。日本公文和记录的最初制作大略与此同时。例如据《日本书纪》记载,公元 659 年有一部遣唐使日记《伊吉连博德书》,记录了当时的"奉使吴唐之路"①。而最著名的日本古记录,是入唐僧侣作于公元 9 世纪中期的《入唐求法巡礼行记》(圆仁,836—847)和《行历抄》(圆珍,851—859)。



图 1 大宝二年户籍

① 见《日本书纪》卷二六齐明天皇五年(659)七月戊寅条,云:"《伊吉连博德书》曰:……奉使吴唐之路,以己未年七月三日发自难波三津之浦,八月十一日发自筑紫六津之浦,九月十三日行到百济南畔之嶋岛。"《国史大系》本,吉川弘文馆,昭和 32 年,第 2 册,页 270。

随着中国文书、朝鲜半岛文书的传入，日本颇注意文书收藏，并按文书收藏处所的特点产生了寺院文书，例如著名的正仓院文书、东大寺文书。正仓院文书中现存最早的一件，是大宝二年（702）的户籍（图 1）[①]。

在接下来不到两百年的时间内，日本出现了著名的“六国史”，即公元 720 年成书的《日本书纪》、797 年成书的《续日本纪》、840 年成书的《日本后纪》、869 年成书的《续日本后纪》、879 年成书的《文德天皇实录》、901 年成书的《三代实录》。这些史籍是大规模的古文书编纂事业的结晶，其史源就是大量制度文书、法令文书和古记录。关于这类典籍的编纂方式，菅原道真在《书斋记》一文中有所描写，云：

> 学问之道，抄出为宗。抄出之用，稿草为本。余非正平之才，未免停滞之笔。故此间在短札者，总是抄出之稿草也。[②]

这段话谈到他编纂《类聚国史》的要点：本于稿草，重在抄录。《类聚国史》是一部两百多卷（现存六十一卷）的大书，类书体，公元 892 年成书。由以上一段话，可以了解当时人的“学问”观，也了解古文书（“稿草”）的存在状况，以及古文书和古典籍的基本关系。

前文说到，在公元 7 世纪，日本产生了正规意义上的古记录。可见古记录和古文书也有同步发展的关系。同样，在“六国史”的背景下，8 世纪末，也出现了一部太政官署的公务日记《外记日记》。据《政事要略》卷二九和《御禊行幸服餝部类》所引，此书最早的条文记于延历九年（790）闰三月十五日，最晚的条文记于仁安三年（1168）三月十四日，记事长达 378 年。这三百多年，正好是日本古记录的第一个高峰期。在这一时期产生了以下日记：

《宇多天皇御记》，宇多天皇当政 10 年间的日记，记事始于仁和三年（887）；

---

① 筑前国嶋郡川边里大宝二年户籍断简，今藏奈良国立博物馆。

② 载《本朝文萃》卷一二。东京国书刊行会排印本，1918 年，页 209 上栏。

《醍醐天皇宸记》,醍醐天皇在位33年的日记,记事始于宽平九年(897);

《贞信公记》,公卿藤原忠平的日记,记41年事,现存本记事始于延喜七年(907);

《吏部王记》,式部卿重明亲王的日记,记34年事,现存本记事始于延喜二十年(920);

《九历》,右大臣藤原师辅的日记,记30余年事,现存本记事始于延长八年(930);

《小右记》,右大臣藤原实资的日记,记63年事,现存本记事始于天元五年(982);

《权记》,权大纳言藤原行成的日记,记36年事,现存本记事始于正历二年(991);

《御堂关白记》,著名政治家藤原道长的日记,记23年事,始于长德四年(998);

《左经记》,参议左大弁源经赖的日记,记30年间事,始于宽弘六年(1009);

《春记》,春宫权大夫藤原资房的日记,记29年间事,已知部分始于万寿三年(1026);

《水左记》,左大臣源俊房的日记,记46年间事,始于康平五年(1062);

《帅记》,大宰权帅源经信的日记,记23年间事,现存本始于康平八年(1065);

《江记》,权中纳言大宰权帅大江匡房的日记,记44年间事,已知部分始于治历元年(1065);

《为房卿记》,大藏卿藤原为房的日记,记50年间事,记事约始于延久三年(1071);

《时范记》,右大弁平时范的日记,记22年间事,已知部分始于承历元年(1077);

《后二条师通记》,内大臣藤原师通的日记,记任职内大臣17年间事,始于永保三年(1083)。

这些日记是日本史上最著名的日记。它们都产生在公元 10 至 11 世纪,属平安时代前期和中期。其共同特点是:公务日记,但由私人记录。

从文字载体方面看,日本古记录可以分为两种:一是写为"真名"的汉文记录,二是写为"假名"的日文记录。按纪贯之《土左日记》的说法,当时汉文日记多出自男性之手,又称"男子日记";假名日记则出自女性之手,又称"女子日记"——例如《醍醐天皇宸记》是汉文日记,醍醐天皇皇后藤原稳子的《太后御记》则为假名日记。而从内容上看,公务日记一般记为汉文,私人生活日记则一般记为假名。后者始于公元 934 年成书的《土左日记》,其书主要记录个人体验,故书中有 57 首和歌。由此可见,史学意义上的日本古记录其实就是汉文日记,假名日记则可以归为文学性的日记。

对于古文书、古记录的保管和整理,日本也有悠久的传统。早在隋唐法律、制度传入日本之时,公元 7 世纪后期,日本朝廷各部门便设立了文库,以保管公文和律令。到奈良时代(710—784),出现了贵族府第中的文库,例如 761 年的遣唐使石上宅嗣,即曾在私邸阿閦寺建文库,名为"芸亭"。平安时代(794—1185),为躲避战乱和火灾,贵族还发明了一种移动书库,俗称"文车"[①]。进入院政时期(1086—1179)以后,朝廷设立记录所,以管理庄园券契和政府文书。与此同时,各种公私文库成为政治、文化生活的重要事项,出现了主要由特定家族世代掌管的种种文库,例如法界寺文库、江家文库、阳明文库等。到镰仓时代(1185—1333),有三善康信的名越文库、北条金泽氏的金泽文库;江户时代(1600—1868),有德川家康的红叶山文库、加贺前田家的尊经阁文库,以及伊势内宫的林崎文库、伊势外宫的豊宫崎文库、北野的天满宫文库等等。江户以后,民间文库发挥了越来越重要的作用,在各种民间学塾和习儒的僧侣、神官、医师、村绅的家中,私人文库非常普遍。

---

① 参见松薗齐《王朝權力と〈情報〉:情報裝置としての日記》,载《歷史学研究》第 729 期,1999 年。

日本古文书的收集、保存和研究，由于两个原因，而一直不曾中断。其一是如上说的文库建设，其二是史籍修纂。这两者是相辅相成的。其间关系可以用著名的《大日本史》来说明。按《大日本史》之编纂，其史料基础主要是水户德川家、尾张德川家的文库图书。其中“御让本”图书，亦即尾张藩初代藩主德川义直建于名古屋的文库藏书，在庆安三年(1650)以前为 377 部 2839 册。明历三年(1657)，水户德川家二代藩主德川光圀设史局编书；宽文十二年(1672)，史局迁至光圀府邸，定名为“彰考馆”。为编纂史籍，彰考馆在全国范围内进行了史料调查，到元禄四年(1691)，建成了拥有 2370 部藏书 6875 册规模的彰考馆文库。与此同时，德川光圀等人大力进行文书研究，例如命丸山可澄(1657—1731)研究花押，以便作文书鉴别。丸山可澄遂辑录了《花押薮》、《续花押薮》二书(图 2)。正是这些工作，支持《大日本史》的编纂事业持续到明治三十九年(1906)。而史料调查也有一个副产品——文书聚集。其中寄存在京都东寺的古文书达 100 箱，称“东寺百合文书”。



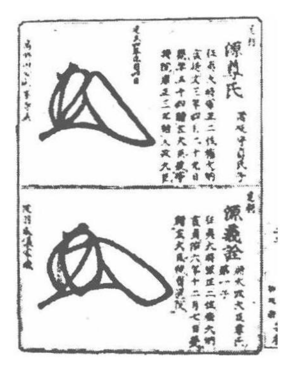


图 2 《花押薮》初版封面和正文一页

日本古文书今藏于全国各地，例如东北地区青森县有“津轻家文书”约 1 万 5 千件，京都市有东寺文书 3 万多件，奈良县有东大寺文书 1 万多件；又如兵库县有多田神社文书，和歌县有高野山文书。根据松岛荣一所编《全国主要图书馆等所藏古文书目录一览表》①，仅关于古文书的馆藏目录，至 1970 年已有 160 种。这些古文书的相当部

① 载《新编古文书入门》，东京河出书房新社，昭和四十六年，页 410—425。

分已经刊出，例如武家文书——亦即由平安末期至镰仓初期源赖朝将军及其家臣记写的文书——载见于以下 20 种典籍：

东北地区：《岩手县中世文书》、《宫城县史》(资料编第七)、《福岛县史》(古代、中世史料)；

关东地区：《茨城县史料》、《埼玉的中世文书》、《千叶县史料》、《相州古文书》、《神奈川县史》(资料编第一)；

中部地区：《奥山庄史料集》、《甲斐武田氏文书集》、《新编甲州古文书》、《信浓史料》、《静岗县史料》、《岐阜县史》、《织田信长文书之研究》；

近畿及其他地区：《教王护国文书》、《佐贺县史料集成》、《长崎县史》(史料编第一)、《熊本县史料》。

以上情况说明，日本古文书主要是依靠各地区的行政力量保存下来的。

从便利使用的角度看，日本最重要的古文书文献是版封《大日本古文书》。它是由东京帝国大学(今称"东京大学")史料编纂所编纂发行的古文书集成之作，收载全国各地所藏重要古文书 20 万件，并以铅字排印。其书始编于明治三十四年(1901)，先刊编年文书，即正仓院文书，含本编、追加、补遗共 25 册，收载文书 15000 余件；然后分类刊载家藏文书、武家文书、私人文书和幕末外国关系文书。其中家藏文书按藏地分，有高野山文书 8 册、伊达家文书 10 册、石清水文书 6 册、东寺文书 14 册、大德寺文书 14 册、东大寺文书 19 册、醍醐寺文书 14 册、东福寺文书 5 册、蜷川家文书 6 册。武家文书和私人文书则按体裁分，前者包括诏敕、宣旨、纶旨、院宣、官符、御教书等体裁，后者包括买卖券、让状、愿文、书状等体裁。到 2007 年 3 月，它总共刊行了 51 册，此外有 7 册附录。

三、朝鲜半岛的汉文古文书、古记录

汉文典籍传入朝鲜半岛有两千多年，早于东传日本。公元前 108

年，汉武帝吞并卫氏朝鲜，设立乐浪、玄菟、真蕃、临屯四郡，史称"汉四郡"。其统治区覆盖朝鲜半岛中北部，包括今之首尔。此时朝鲜半岛应当使用了汉字公文。小兽林王二年(372)，高句丽建太学，置五经博士；近肖古王二十九年(375)，百济亦得到五经博士高兴。此时之朝鲜半岛，应当已流行汉文书写。《三国史记》卷二四《百济本纪》记近肖古王时事说："《古记》云，百济开国已来，未有以文字记事。至是得博士高兴，始有书记。"[①]这说的就是儒学、博士制度同"书记"的关联。这段文字提到的《古记》，常常被 13 世纪的史籍《三国遗事》、《三国史记》引用。同样被引用的书还有《新罗古记》、《百济古记》、《高句丽古记》、《海东古记》。韩国学者认为，所谓"古记"，一般是指《檀君古记》，又名《桓檀古记》。13 世纪的高丽人李承休在《帝王韵纪》中曾提到此书，《世宗实录》的《地理志》也曾提到此书。

朝鲜半岛的编纂事业是在《三国遗事》、《三国史记》时代(即 13 世纪)形成规模的。不过，此前也产生了许多典籍。例如《三国史记》记载：高句丽婴阳王十一年(600)"春正月，遣使入隋朝贡，诏大学博士李文真约古史为《新集》五卷，国初始用文字；时有人记事一百卷，名曰《留记》，至是删修"[②]。此外，据《三国遗事》和《新编海印寺杂段目录》，新罗高僧义湘(625—702)著有《锥洞记》(又名《华严锥洞记》)、《法界图书印》并其《略疏》[③]。据《三国史记》，新罗文臣金长清著有《金庾信行录》十卷，金大问(704 年任汉山州都督)著有《传记》、《高僧传》(后称《海东高僧传》)、《花郎世纪》、《乐本汉山记》，崔致远(857—?)著有《四六集》一卷、《桂苑笔耕集》二十卷[④]。据《高丽史》各列传和《高丽史节要》、《朝鲜金石总览》等书记载，高丽名将姜邯赞

---

① 李康来校勘本，汉城：Hangilsa publishing Co.，1998 年，页 239 上。以下《三国史记》均用此本。

② 《三国史记》卷二〇《高句丽本纪》第八，李康来校勘本，页 201 下。

③ 《三国遗事》卷四，汉城明文堂排印本，1993 年，页 154。以下《三国遗事》均用此本。

④ 《三国史记》卷四三《金庾信传》，页 445 下；卷四六《薛聪传》，页 469；《崔致远传》，页 467 下。

(948—1031)著有《乐道郊居集》、《求善集》;文臣崔冲(984—1068)著有《崔文宪公遗稿》;朴亮(? —1096)著有《古今录》十卷,又与金觐合著《小华集》。此外,文臣金黄元(1045—1117)、李轨著有《分行集》,高僧义天(1055—1101)著有《新集圆宗文类》、《海东有本见行录》、《新编诸宗教藏总录》、《释花词林》、《成唯识论单科》、《八师经直释》、《消灾经直释》、《圆教六即义》等书,文臣郭舆(1058—1130)著有《宣宗唱和集》,学者李资玄(1061—1125)著有《禅机语录》、《歌颂》、《南游诗》、《心要》、《带方纪闻》、《东人之文》、《布袋颂》等书,而左谏议大夫金富轼(1075—1151)则著有《三国史记》、《金文烈公集》[①]。这些书籍或为单篇文词、记录,或由单篇文词、记录合成,表明在中古时代,朝鲜半岛已经出现了一批社会文书和文化记录。

不过,上述文书和记录在数量上却很有限,且未得到妥善保存。从《韩国上代古文书资料集成》[②]的著录情况看,这一时期,朝鲜半岛的古文书只有零零星星的遗存。此书收录新罗时代 8 件文书资料,大都是景德王时代(742—765)的遗存。其中 2 件是木简,3 件是日本正仓院所藏文书,另外几件是《大方广华严经》写经跋文等佛教文献。此书收录高丽时代的文书资料,则大都是佛教文献。例如高丽前期的文书资料 8 件,除一枚悬板以外,其他皆是佛经文献;高丽武人政权时代文献遗存 17 件,其中佛经、佛寺、佛图记跋 12 件;高丽后期文献遗存 117 件,其中 83 件是佛经、佛图记跋和佛寺文书。这种情况和中国相似。在中国,中古时期的文书资料也没有得到妥善保存。大宗的具社会史价值的文书往往在战火和动乱中湮灭,敦煌文书只是一个偶然的例外。

朝鲜半岛的历史资料遗存,集中产生在朝鲜时期(1392—1910)。朝鲜开国之初,就实施了编纂《高丽国史》的计划,同时也开始记录、整理王朝实录。1472 年,第九代朝鲜王成宗之时,梁诚之曾上疏提

---

① 参见《罗丽文籍志》,汉城大韩民国国会图书馆,1970 年,页 1,页 3,页 22—27,页 31,页 44—46,页 79—84,页 118—119,页 194—206。

② 李基白《韩国上代古文书资料集成》,汉城一志社,1987 年。

出“校正大典四十五事”，其中说到王朝已纂定的书籍有二十多种，其中《世宗实录》、《文宗实录》、《世祖实录》、《睿宗实录》、《鲁山君日记》都属于古记录[①]。而早在朝鲜第七代王世祖(1455—1468)之时，朝鲜政府就设立了奎章阁、秘书阁、弘文馆等机构掌管图书收藏[②]。当时并建立了复本分藏制度，“典校署印出书册内，出于一时之事，不必传久者外，例将十件，弘文馆藏二件，春秋馆、外三库、典校署、文武楼、艺文馆、成均馆各藏一件”[③]。分藏书籍除《三国史记》、《东国史略》、《高丽全史》、《高丽史节要》、《高丽史全文》、《三国史节要》、《历代实录》、《铳筒誊录》、《八道地理志》、《训民正音》、《东国正韵》、《东国文鉴》、《东文选》、《三韩龟鉴》、《东国舆地胜览》、《承文誊录》、《经国大典》以外，有“京外军籍、诸道田籍、贡案横看、诸司诸邑奴婢正案、续案”等，亦即包括大量古文书。正是这些制度，保全了朝鲜时期的大批古记录、古文书。其现存者见于以下典籍：

(一)《朝鲜王朝实录》。这是自朝鲜王朝始祖以来二十五代王共 472 年(1392—1863)的王朝史事记录，编为 1893 卷。在亚洲地区，性质相近的文献有中国的《明实录》，记录明王朝 260 年的历史；《大清历朝实录》，记录清王朝 296 年的历史；也有越南阮王朝的《大南实录》548 卷，记录 143 年王朝历史。相比之下，《朝鲜王朝实录》跨度最大——记录了世界上统治时间最长的单一王朝的历史，因而是汉文化区最大的一宗古记录。它的内容较一般的实录更丰富，不仅记载国政，而且记录了和邻邦各国的外交，以及政治、社会制度、经济、宗教、音乐、科学、军事、运输、艺术等方面的情况。除前三代王的实录为手抄本外，其余部分皆用活字印刷。此书除纸本外，今有电子本，可以方便地检索。

(二)《承政院日记》。承政院是朝鲜定宗(1398—1400 年在位)

---

① 梁诚之《讷斋集》卷六附录金守温《南原君政案》。

② 见《世祖实录》卷三〇，世祖九年五月戊午条；《成宗实录》卷一四二，成宗十三年六月戊申条。

③《世祖实录》卷四〇，世祖十二年十一月乙酉条。

时设立的国家机构，主管国家的一切机密事宜，后改称承宣院、宫内部、秘书监、奎章阁。由于壬辰倭乱等原因，承政院等机构的文件一度被毁；但从仁祖元年(1623)起，则得到了妥善保存，今有1910年以前的记录共3243册。这些记录包括启禀、传旨、请牌、请推、呈辞、上疏、宣谕、传教等等，同《朝鲜王朝实录》相比，是更加原始的史料，因而具有更高的价值。2001年9月，这部《承政院日记》被联合国教科文组织指定为世界纪录遗产。

（三）《备边司誊录》。备边司是朝鲜王朝在1541年成立的国防机构，1592年壬辰倭乱以来，负责全国的政治、经济、军事和外交等事务。《备边司誊录》记载了当时备边司讨论、决定和处理各种事务的过程，相当于政府日志。其现存部分始于光海君九年(1617)，止于高宗二十九年(1892)，共有273册。被确定为韩国第152号国宝。

（四）《日省录》。这部书原是朝鲜正祖(1776—1800在位)的日记，因继承英祖《御制自省编》的德治理想而编写，故称"日省录"。从1785年起，奎章阁臣僚将这份个人日记发展为官撰记录，使之成为朝鲜王朝以国政和君主举措为中心的日记体官撰年代记的代表。其内容始于朝鲜英祖三十六年(1760)，止于纯宗隆熙四年(1910)，共2327册，被指定为韩国第153号国宝，由首尔大学奎章阁图书馆收藏并刊行。它区别于王朝实录的特点是具有即时性，而非编撰于国王逝世之后，因而更加客观和全面。尤其关于高宗、纯宗部分，它是最具价值的史料——《高宗实录》和《纯宗实录》曾被日本政府删改，而同一时期的《承政院日记》则有严重遗失。

（五）《各司誊录》。朝鲜王朝自中央到地方各级政府机构的文书档案。原存于吏、户、礼、兵、刑、工六曹和各地的八道监营（府、牧、郡、县的兵营和水营），故称"各司"。现存最早的一宗文书是宣祖十年(1577)至光海君九年(1617)的岁船定夺誊录，为壬辰倭乱以前的档案；最后的文书截止于1910年朝鲜王朝结束。原稿总计813宗、3482册、395000页，由大韩民国文教部（后称"教育部"）、国史编纂委员会于1981年11月起影印发行。其第一册收录京畿道档案，包括《京畿道监营状启誊录》、《京畿道水营状启誊录》、《京畿道水营关报

牒誊录》、《京畿道右防御营启牒誊录》、《京畿道关草》、《京畿道来去案》等5宗文件。如此至第55册，皆按地区收录文书。自第56册起收录各府文书。最后一册为第101册，承前为《典客司日记》第10册，收录纯祖元年(1801)至八年(1808)的日记，2006年12月排印。

(六)《公交车文丛书》。朝鲜英祖时期的文书。全15册，由首尔大学韩国文化研究所编辑整理，亚细亚文化社1991年至1992年发行。其内容为英祖即位年(1724)至英祖二十六年(1749)八月间诸大臣的奏疏、文札，因全面反映了当时的政治、经济、文化而具有重要的史料价值。

(七)《政事册》。朝鲜英祖至高宗年间吏部关于人事行政的各种报告书和日志。共25册，由首尔大学奎章阁出版。其书辑编英祖十一年(1835)至高宗三十一年(1894)年间的吏部文书，原共133册。此书反映了18至19世纪朝鲜王朝政治势力的变迁。

(八)《古文书集成》。由韩国精神文化研究院编集发行的民间文书。其中安东光山金氏礼安派宗宅保存的古文书、全北扶安金氏门中保存的古文书，分别以《光山金氏乌川古文书》、《扶安金氏愚磻古文书》的名义于1983年出版；至全南海南尹氏门中保存的古文书，始以《古文书集成》的名义于1986年12月出版发行。后者为世居海南莲洞的尹氏族人自13世纪以来所保存的文书，内容包括教旨、户籍、分财记、土地文记、奴婢文记、所志、简札等等。

2008年6月，《古文书集成》刊出第91册，其内容和1995年发行的《古文书集成》第26册《居昌乡校篇》相同。但第26册是居昌乡校所存古文书的影印本，而第91册则是整理补订本(韩国称“正书本”，日本称“翻刻本”)，用铅字排印。其内容包括：官员任职记录(“经任案”)，乡行政记录(“乡案”)，关于养贤斋、居昌乡校别补所等机构行政与财务的记录，关于享祀活动的记录，关于乡校运营活动的记录，等等。

(九)《古文书》。首尔大学图书馆所藏的古文书。包括国王文书、王室文书、官府文书、私人文书、结社文书、奉神佛文书、外交文书等类别，始于朝鲜太祖四年(1395)，截止于1910年，5万余件。今已

编定为33册,由首尔大学图书馆(后称"首尔大学奎章阁韩国学研究院")编辑发行。第一册于1986年2月发行,收录国王文书、王室文书。其中国王文书分15类,即玉册文、世祖二年(1465)五功臣会盟录、教书、批答、纶音、封书、谕书、受教、有旨、传旨、教旨教牒差帖、禄牌、恩赐状、致祭文、诔文;王室文书分8类,即笺文、令书、令旨、徽旨、晓谕、手本和启目、图署牌旨、祭文。第三十三册于2007年11月发行,收录私人文书、书院乡校文书、结社文书。其中私人文书乃承前册,收录第18类至第20类,即遗书、完议和立议、立后文记;结社文书乃启后册,收录第1类——用于祖上墓所祠宇、族谱、宗稧等事的通文。

除以上书籍以外,在《韩国史料丛书》、《奎章阁资料丛书》中,也收录了相当多的古文书。至于韩国各地的新辑古文书,则另有以下几种:《庆北地方古文书集成》,李树健编,岭南大学出版部,1981年;《光山金氏乌川古文书》,崔承熙编,韩国精神文化研究院,1982年;《扶安金氏愚躇古文书》,郑求福编,韩国精神文化研究院,1983年;《古文书》,全南大学博物馆编,1983年至1985年。精神文化研究院所编两种请参见前文第八项。

四、越南的汉文古文书、古记录

越南曾经是中国的一个行政区,称"交州",其典籍文献拥有非常古老的渊源。早在公元前3世纪末,即赵佗在交州地建立南越政权之时,《诗》、《书》等典籍就可能伴随儒学教育传入了南国。此后历任太守均注意"建立学校,导之经义",加上汉末中原战乱造成的人口迁徙,交州在三国时期一度成为儒学的重镇。到公元939年吴权称王以后,书籍进一步成为南、北政权间政治、经济往来的组成部分。其中比较重要的事件是:从宋代开始出现了书籍的贸易;从1005年起有中国政府向越南赐书之举措;大约在1295年,越南采用印刷术刊印图书,进入成批生产中国典籍的历史阶段。与此相对应,历代越南

王朝也采取了种种藏书措施。例如李太祖顺天十二年(1021)、李太宗天成七年(1036)、陈英宗兴隆三年(1295),均曾下令建书库收藏大藏经。此后又出现了一系列书院,收藏四部典籍,如黎朝的蓬莱书院、西山朝光中辛亥年(1791)的崇正书院。到阮朝(1802—1907),较著名的藏书处有福江书院、聚奎书院、古学院、新书院、内阁书库、史馆书库,以及国史馆臣高春育所建的龙岗书院①。从关于这些书库的记录可以了解越南古籍收藏的特点:佛教典籍主要依靠国家经库得以保存,而四部典籍则主要依靠书院、官方书库得以保存。也就是说,宗教、教育和史学,是支持越南书籍流传的三支重要力量。

同日本列岛、朝鲜半岛诸国相区别,越南的特点是地处北回归线以南,属热带季风气候,高温多雨,多虫蚁之害。因此,其古籍难以保管,且不适合批量生产。同时由于战争和文化传统方面的原因,越南的古典籍、古文书很容易遭受损害。据我们在编纂《越南汉喃文献目录提要》一书期间的调查,在河内、巴黎、东京各大图书馆,共保存了安南本古书约 6000 种。这些古书区别于中国古书的一个重要特点是:往往未作充分整理,因而保留了古文书的若干面貌,甚至在性质上接近古文书。在《越南汉喃文献目录提要》②中,这样的特色文献主要分布于以下类目:

史部政书类“公牍”目,即越南地方政府各部门的公文。著录图书 39 种,如《清章衙门示》(1690)、《武烈社呈词》(1735)、《抚辇社公文》(1790)。

史部政书类“乡约”目,即各村社、各宗族的内部规约。著录图书 113 种,如《东鄂社乡约条例》(1741)、《名乡券例》(1772)、《华棣社乡例》(1775)。

史部政书类“田丁簿”目,即各基层组织的财产列表、收支记录,包括“地簿”。著录图书 39 种,如《武烈社事神器用簿》(1776)、《华鄂

① 参见刘玉珺《越南汉喃古籍的文献学研究》,中华书局,2007 年,页 167—168。

② 王小盾、刘春银、陈义主编《越南汉喃文献目录提要》,台湾“中央研究院”文哲研究所,2003 年。

社古税纸》(约 1777)、《农贡县戊申年地簿》(1788)。

史部政书类"交词"目,即各村社及其居民之间有关经济活动的协议。著录图书 27 种,如《几舍阮登魁分田词》(1796)、《岐灵社顺认田界单》(1808)、《交书》(1817)。

史部传记类"神迹"目,即关于各村庄所祀神祇之功绩的记录,又称"玉谱"。著录图书 106 种,如《高山大王神祠铜鼓》(1510)、《皇朝玉典》(1572)、《三台山灵迹》(阮逸爽编辑,编年不详)。

史部传记类"谱牒"目,即家谱和族谱。著录图书 265 种,如《陈族家谱》(1533)、《云葛黎家玉谱》(1623)、《金山家谱》(1691)。

子部道教与俗信类"降笔文"目,即以神灵名义制作的伦理文献,通常产生在扶乩或降神场合。著录图书 164 种,如《吉祥宝花春经》(约 1792)、《列圣针砭真经》(1802)、《世传宝训》(1864)。

子部道教与俗信类"神敕"目,即中央政府对各村庄所奉事诸神的褒封,反映了"淫祀"的合法化。著录图书 26 种,如《平皇券牒》(1260)、《武烈社抄纳旧敕十二道》(1740—1786)、《武烈社加封神敕》(1770)。

子部道教与俗信类"其他"目,即降笔文、神敕之外的俗信书,以民间祭祀文献为主体,兼包若干含民间信仰因素而标榜某宗教的文献。著录图书 148 种,如《香山宝卷》(1746 前)、《好生录》(1785)、《梁皇宝忏》(1847)。

集部举业文类,即直接服务于科举的文学作品,大多为学场、试场的作业、试卷。著录图书 314 种,如《黎朝会试庭对策文》(为 1475 年至 1661 年档案)、《四道场策详注》(1683)、《四六文抄》(1697)。

集部"陶娘歌"类,即一种精致的清唱,由艺妓表演,使用工尺谱,往往以汉文诗赋为内容。著录图书 29 种,如《歌筹体格》、《歌筹》、《唱曲辑诗附唱曲辑编》,大都编成于 19 世纪。

以上文献,均产生在 16 世纪以后,主要见于 19 世纪。这反映了越南史料在年代上的分布。其内容则可以概略地归纳为四个方面:社会民俗史料;神祠文献;手抄本文学作品;手抄唱本。它们的共同特点是密切联系于广大群众的日常社会活动,具有较强的社会学意

义(而非政治学意义);从形式上看,往往是单篇文书的缀合。它们表明了域外汉文著述的一种特殊性:面向现世,面向应用,在小范围中流通;而不像中国古代著述那样重视形而上的意义(伦理和义理上的意义),并以传之后世为宗旨。这样一来,在中国古典籍和古文书之间的那条明显的界线,即由于对著述体例的要求而造成的明确的编纂意识,在相当数量的越南古籍中是不甚清晰的。

和以上情况相对应,越南人也造就了一批书册形式的古文书。2004 年 12 月,台湾"中央研究院"亚太区域研究专题中心出版了一部《越南汉喃文献目录提要补遗》,书中所著录的,就是这种古文书。其中包括神敕 411 册、神迹 568 册、地簿 526 册、俗例(各村庄的规约,又称例簿、乡例、古券、券簿、约词、交约、交言、交词等)647 册、古纸(古字书写的零散文书,内容包括敕令、上谕、启、奏、丁簿、田簿、税课、家谱、供科、觋书、修行秘诀等)21 册。其主体是汉文文书(计 2035 册),只有少量杂用汉喃文(计 135 册),仅 1 册为纯粹的喃文书。我们知道,在古代越南,汉字是官方文字,往往用于仪式场合,具法律效用;而喃字则用于非正式的场合。因此可以说,越南汉字主体上是古文书的载体。由此去看越南汉文史料的价值,也可以说,它们是以古文书为主体的,比较有利于作社会史角度的文学研究、艺术研究、政治经济与文化研究,也有利于作汉文典籍形成史的研究。

由于自然环境和社会环境等方面的原因,在越南的汉文文献中,另有一批资料占有特别重要的地位。这就是古代碑铭文献。20 世纪 20 年代以来,在法国殖民政府的支持下,建于河内的法国远东学院曾对越南全境进行大规模的文献搜集工作,共搜集石刻、钟铭等铭刻资料 10360 件,摩拓拓片 25000 件。1958 年以来,在越南政府的支持下,汉喃研究院等越南学术机构又进行了一次搜集工作,拓有4000张左右碑铭,虽然其中大部分和旧拓相重复,但仍有小部分是新增加的拓片资料。1997 年,越南汉喃研究院与台湾中正大学、法国远东学院合作,对所搜集的金石拓片加以整理、分期并出版。于 1998 年在巴黎出版了《越南汉喃铭文汇编》第一集,即北属时期至李朝的碑铭拓片,计 27 件;2002 年又由台北新文丰公司出版了第二集,即陈朝部分的碑

铭拓片，计 44 件。后续各集亦在研究、整理之中。从《越南汉喃铭文汇编》第一集看，越南早期的金石文献可以分为以下类别：

（一）世俗内容的碑铭：

人物志，如《巨越国太尉李公石碑铭》(1159)、《皇越太傅刘君墓志》(1161)、《奉圣夫人黎氏墓志》(1174)；

纪功碑，如《天威径新凿海派碑》(870)；

钟铭，如《青梅社钟铭》(798)、《日早古钟铭》(948)。

（二）佛教内容的碑铭：

佛教经颂，如《佛顶尊胜加句灵验陀罗尼》(10 世纪)、《阿弥陀佛颂》(1099)；

钟铭，如《天福寺洪钟铭文》(1109)；

摩崖碑，如《大朱摩山盎大光圣岩碑》(1166)；

寺庙碑，例如《大隋九真郡宝安道场之碑文》(618)、《安获山报恩寺碑记》(1100)、《保宁崇福寺碑》(1107)、《崇严延圣寺碑铭》(1118)。

在这一时期，数量最多的是寺庙碑，接近半数。而到 13 世纪以后，又出现了城碑（例如《河内城碑记》）、祠堂碑（例如《尚书宰相公祠堂碑记》）、村社亭门碑（例如《玉亭社碑》、《扶琴社后神碑记》、《独步社神祠碑记并扁抄录》）以及圣旨碑（例如《太上皇帝圣旨》）、诗碑（例如《登浴翠山留题》、《清虚洞碑》）等新品种。其中数量最多的是村社亭门碑。若对这些碑铭作一概括，那么可以说，越南碑铭和中国碑铭的区别，颇类似于古文书和古典籍的区别。中国古代碑铭以墓志为最多，也重视记录国家政治事件；而越南碑铭则往往由古代村社实施镌刻，常常反映小团体的而不是个体或国家的活动。例如在越南碑铭中，比例最高的类别是亭门碑铭、祠堂碑铭、寺观碑铭。亭门是村社的标志物（相当于中国的城隍庙），往往由致仕后的官员率领修建，其碑铭遂多记录修建者的职衔、村社的结构和宗族的系统；在祠堂碑铭和寺观碑铭中则可以看到契约、律例、税收、公益等村社经济资料和风俗资料。16 世纪以后，越南出现了一种由无子孙妇女向寺观、亭门“伸寄后供”的现象。这一具有重要社会意义的现象也是通过碑铭反映出来，而成为研究者的关注点的。

五、日本、韩国学者对古文书的整理与研究

从实践的角度看，日本文书学是同古文书的收藏与整理相终始的；但作为现代学科，它却可以追溯至17世纪的欧洲学术。故《日本古文书学讲座》、《日本古文书学论集》等书在介绍日本古文书研究历史的时候，总是会先设一节讨论“西洋”。比较明确的事实是：1888年，东京帝国大学文科大学设国史科，开讲史学方法论课程，乃按照某外籍教师的意见在其中增设了古文书学的内容。1890年，坪井九马三（1858—1936）从柏林大学学成归国，建议设置古文书学，古文书学遂在1892年成为日本大学的专门科目。

日本最早的古文书学理论也是在欧洲古文书学的影响下产生的。这可以用1893年久米邦武的《古文书学讲义》来作说明。久米邦武（1839—1931）外语很好，其所著《古文书学讲义》接受了法国学者所撰写的《古文书新论》（Nouveau Traité de diplomatique）①的影响。后者是古文书学和古书体学的百科全书，讨论到古文书在时间和空间上的扩大，其结构如下：

卷一：总论，对古文书的把握、文书所、原本及写本，古文书的种类；

卷二：纸料、笔、墨，罗马字之起原沿革，句读法、略字法、数字、符签，古文书的文体、印章、原本的形式；

卷三：书体、缀辞法，古文书的言语、称号、姓名、书式，年月日及署名，记录所职员；

卷四：罗马教皇文书的特殊文书学；

卷五：僧侣及宗教团体的特殊文书学；

① Dom René-Prosper Tassin, Dom Charles-François Toustain: Nouveau Traité de diplomatique, Paris, 1750 - 1756, 6 vols.

卷六：皇帝、王公、侯伯及武门团体的特殊文书学；

卷七：伪造古文书的历史；

卷八：古文书学研究法。[①]

久米邦武的《古文书学讲义》与此相似，重点讨论了古文书的分类、各类文书在书写形式上的特点、古文书的历史等问题。据该书1901年版（由早稻田大学出版部出版），此书共分13章，各章节的名称是：叙言；古文书的种类；官府体之汉文；最古的文书；古代汉文和假名文；天平年间的敕书；天平年间封户垦田的公文；古文书的时代变化；古文书的年代辨别；院政以后的文书；普通古文书的要件（上、下）；原文写本及其伪作。

古文書類纂序

明治廿六年九月。文科大學新設古文書學一科。以授國史史學生員。予承乏教官。任其事。因抄文書。隨類纂錄。以資指授。凡一百零五類五百拾餘通。頃學中諸子會財活刷。以便閱讀。題曰古文書類纂。求予辨言。夫史學之要。在乎擇材料。材料不精。編摩雖密。辨論雖博。譬諸無柱礎而構樓閣。其顛不待烈風自崩矣。材料之精者。莫日記文書若焉。然日記世少善本。輾轉抄寫。魯魚甚多。讀者病諸。

图3 《古文书类纂》书影

以文书分类为主要研究对象，重视古文书之文体和书式，这事实上是欧洲古文书学、日本古文书学、韩国古文书学的共同特点。其原因在于，这些地区的古文书学，都是在整理古文书的过程中建立起来的。1902年，星野恒编写了日本第二部古文书学讲义。这份讲义便是在其所编《古文书类纂》（1894年刊，图3）的基础上完成的。《古文书类纂》是一部厚达604页的大书，共有三卷，以“上达下之书”（首为天皇文书）、“下达上之书”、“相互往复之书”各为一卷，其中天皇文书又分

① 参见坪井九马三《西洋古文書学の由来》，载《日本古文書学論集》第一辑《總論》，东京吉川弘文馆，1986年，页96。

为诏书(宣命)、敕书、位记、内侍宣、女房奉书、宣旨、口宣案、纶旨等7类,其他上达下文书另有院宣、院厅下文、令旨、太政官符、省符、国符、摄政家政所下文、长者宣、将军家下文、寺社下文、御教书、御内书、奉书、裁许状等49个类别。对于各类之分别,皆从文体和书式特征的角度作了探讨。

日本古文书学的这一实践性特点,源于欧洲古文书学。1861年,Don Jean Mabillon(1632—1707)所撰 De re diplomatica libri sex(《关于古文书类的六卷书》,或曰《教书论》六卷)在巴黎刊行,此书第一卷,讨论的就是古文书的种类,兼及与此相关的原料和书体;此书第二卷以下,则重点讨论了古文书之文体、书式及各种书体的标本。

上述特点在韩国古文书学中表现得尤为明显。韩国古文书学始于日本殖民政府时代(1910—1945),发端于日本学者对韩国古文书的搜集整理。现在首尔大学奎章阁韩国学研究院所藏的5万件古文书,即是那时的传存。前文第三节提到的《古文书》,因而可以说是韩国古文书学的最早产物。这部《古文书》把研究对象分为国王文书、王室文书、官府文书、私人文书、结社文书、奉神佛文书、外交文书等类别,在大类之中又下分若干小类。这种对文体和分类的强调,后来便成了韩国古文书学的传统。1960年代初,首尔大学文理学院东亚文化研究所开始对这批古文书进行整理,由此产生了《古文书解说》(白麟,《国会图书馆报》,4号,1964)、《古文书论考》(金约瑟,《国会图书馆报》,1967)、《古文书集真》(金东旭,延世大学人文科学研究所,1972)、《韩国古文书研究》(崔承熙,知识产业社,1989年增补版)等论文与著作。其中《韩国古文书研究》可以看作韩国古文书学的代表。此书以第四章《古文书的分类》、第五章《古文书的样式与实际》为主体,其内容就是对韩国古文书的分类(分为9大类、40中类、167小类)。这种分类事实上是韩国古文书学的主要成果。在韩国国史编纂委员会于1993年编印的《古文书目录》中,这一成果得到如下表述:

(一) 国王文书485件(约占6.3%):教旨397件、批答19件、传教24件、教牒21件、敕命15件、其他9件;

(二) 官府文书1758件(约占22.8%):关文35件、上疏52件、

牒呈 8 件、帖文 13 件、解由文书 15 件、文书目录 19 件、甘结 9 件、告目和禀告 111 件、回通和通谕 19 件、传令 25 件、望记 33 件、朝报 318 件、完文和立案 22 件、准户口 441 件、户口台账 77 件、户籍单子 108 件、户口表 24 件、兵役簿和军籍簿 25 件、牒报 27 件、都目政事 45 件、结卜 16 件、物目 46 件、差帖 28 件、分拨 14 件、纳付书 19 件、成册 10 件、禄标 9 件、公租记 36 件、科试和科榜 21 件、其他(上奏文、启辞、咨文、勘界资料、笺文、屯田文记、地结、尺丈等)133 件;

(三) 私人文书2931件(约占38.1%):明文(买卖契)1342件、所志(家族记事)446件、等状(旌表诉冤文)47件、手记(备忘录)62件、试券(含策文)101件、户口单子184件、通文(告示等)211件、细音(金钱关系记录)46件、证书(契约)73件、祭需记94件、申请18件、记账(含收纳记)18件、慰状27件、讣告10件、赌租记13件、量案10件、婚书婚择59件、上言8件、其他(分给文记、牌旨、乞粮文、典当记、训辞等)162件;

(四) 奉神佛文书 464 件(约占 6%):祭文 457 件、祝文 7 件;

(五) 杂书 2060 件(约占 26.8%):汉诗 1219 件、葬择 155 件、墓志和碑文 42 件、赋和挽词 33 件、笏记 22 件、序跋 47 件、日记 42 件、行状 34 件、家状 10 件、记文 31 件、上梁文 11 件、世系 13 件、四柱 24 件、其他(地图、诗抄、箴言、祝词、论文、药方等)377 件。

以上各项,代表了对韩国古文书的类别及各模拟重的认识,但它尚不包括作为古文书入藏的书简类文献 11374 件。另外值得注意的是:其中“杂书”一类,已超过了通常意义的古文书(用于公共事务,发生在授、受两者之间的单篇书写)的范围;而“杂书”类中的“汉诗”、“赋和挽词”、“序跋”、“上梁文”以及“其他”当中的诗抄、箴言、祝词,在中国则是被当作文学作品看待的。这些情况说明,古文书和古典籍不仅有形式上的交叉,而且有内容上的交叉。

按照科学史的规律,任何学科都是从资料分类起步的。因为分类不仅意味着对材料的基本认识,对学科结构的掌握,而且意味着一种内容与形式相结合的新的单元研究的开始。日本、韩国古文书学在学术深度上的代表,就是这种单元研究。比如图 4 所展示的朝鲜时代的纶旨(宪宗作,1839),作为一种由国王发出的对臣僚百姓加以

训谕并广为刊布的文书体裁，在韩国的古文书遗存中并不多见；但它却是日本 15 世纪后期的重要文书体裁。日本学者曾探究其原因：这一时期是日本因政权分裂而造成大动乱的时期。日本政治在这时经过了三种分裂——“院政”（太上皇执政）和“亲政”（天皇执政）的分裂，皇室政权和武士政权（“幕府”）的分裂，南北两系天皇政权的分裂——进入由足利家族为主导的“公武二头政治”时期。为了平息骚乱，执政者频繁地发出了各种纶旨。在武士政权方面，主要是以追讨、治罚为内容的纶旨，据统计，1438 年至 1491 年间约有 15 篇；在天皇方面，主要是以“安堵”（关于管辖权、处分权、裁许权、调停权）为内容的纶旨（太上皇所发称“院宣”），据统计，1467 年至 1492 年约有 51 篇。与此相应，另一种文书——安堵接受者或奉行人所书写的“奉书”——在这一时期也特别多产。从内容上看，这种纶旨具有和律令相补充的性质；从形式上看，它兼有太政官文书和女房奉书的特点。由此可以窥见文书在政治生活中的特殊作用①。

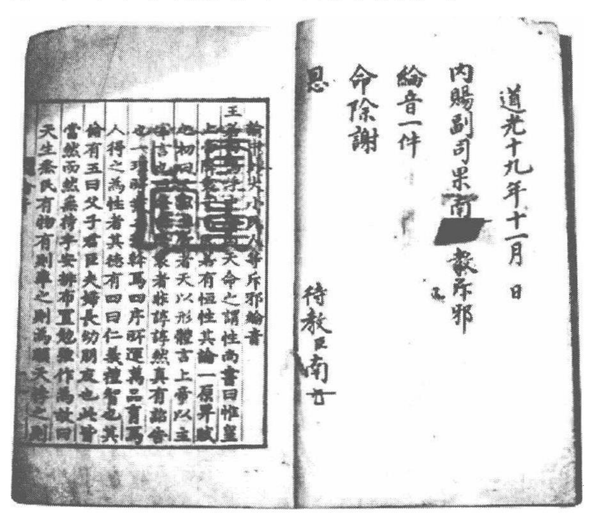

道光十九年十一月 日
内賜副司果南□ 欽斥邪
綸音一件
命除謝
恩
待教臣南□

图 4 《宪宗斥邪纶音》

① 参见富田正弘《嘉吉の變以后の院宣、綸旨：公武融合政治下の政務と傳奏》，载《中世古文書の世界》，东京吉川弘文馆，1992 年。

以上这种单元研究，或者说文书文体研究，在传统的文献学（日本、韩国称“书志学”）中是很难见到的。古文书学的其他部门，也和传统文献学有很大差异。比如对古文书的存在形式的研究，颇类似于传统文献学中的版本学，但两者的性质却不同。古文书研究同样面对文献的物质载体，但范围更加广阔，除纸张、布帛以外，需要考察采用羊皮、木片、竹简、砖石、泥板的书写。即使纸张，也要考虑因节约、生产技术、折叠方式不同而产生的种种变化，包括新旧文同纸、正反笔书写等特殊书写方式，也包括对麻纸、楮纸、斐纸、三椏纸、苦参纸的认识与鉴别。古文书研究同样面对文献的书写材料，但它有必要为不同时代、不同书写者的工具习惯作出描写，比如毛笔从笔穗看，可分出圆锥式、纺锥式、低腰式、高腰式的不同；墨从墨色看，可分出紫光、黑色、青光、白光的不同。古文书研究同样要研究文献上的印章，但传统文献学主要考察藏书印，而古文书学却要面对各种机构的公文印、各色人等的署名印和花押，以及不同文书类型的不同捺印方式。元禄三年（1690）和宝永五年（1708），日本学者丸山可澄编辑出版了两部《花押薮》（图 2），前者为正编，后者为续编，采录天皇以下两千六百多人的花押。在此之后，日本又有《古押谱》、《华押谱》、《花押拾遗》、《文林花押集》、《名家押谱》等书出版。这一类书籍，丰富了古文书学的内涵。

六、古文书、古记录对于域外汉籍研究的意义

对于域外汉籍研究来说，古文书和古记录在形式上、内容上的特殊性，都具有深刻意义。事实上，域外汉籍研究的任何一个问题，都必定涉及古文书和古记录，因为后者是东方史研究的第一手史料，至少是古典籍的存在背景。而从发生与传播的角度看，外交文书可以说是域外汉籍的先驱。另外，汉文化向域外的移植，主体上是依靠文学艺术手段实现的。基于以上理由，我们可以把对外关系史研究、典籍形成史研究、文学艺术传播研究，看作域外汉籍研究的三个重要支柱，并从中了解古文书、古记录对于域外汉籍研究的重要意义。本文第七节将稍稍谈到典籍

形成史研究和文学艺术传播研究，这里拟对外交史料略作考察。

理论上说，最古老的域外汉文文书是佛经和外交文书，因为汉籍向域外传播的最重要的途径，就是佛教传播和外交。由于越南北部古为交州，曾经列入中国版图；而朝鲜半岛与中国接壤，有很复杂的政治关系；故现存较早的汉文外交文书乃出现在中日之间。《隋书·倭国传》所记"日出处天子致书日没处天子，无恙"云云①，是见于史籍最早的一份日本"国书"，成于大业三年(607)。到遣隋使、遣唐使时代，日本所存对外关系史料，很大一部分就是文书和记录。

史籍所见最早的遣隋使，是推古天皇十五年(607)遣小野妹子等出使隋朝。其事见于《隋书·东夷传》和《日本书纪》卷二二。《日本书纪》不仅记载了隋使裴世清入朝时所上的国书，而且记载了次年日本天皇遣小野妹子再送裴世清回国时所携带的国书。由此可见，《日本书纪》对日中交流的记录，是以外交文书为史源的。

到唐代，中日之间的外交往来更加频繁。据记载，从公元 630 年到 894 年，日本共派出了 19 次遣唐使，同时有大批学者、僧侣随行，例如随第 17 次遣唐使于 804 年到达中国的僧侣空海、最澄，随第 18 次遣唐使于 838 年到达中国的僧侣圆仁。而在遣唐使制度废止以后，日中之间的商船往来也是逐年不断的。搭乘者中同样有大批学者、僧侣，例如随唐钦良晖船于 853 年入唐的圆珍。这些日本使者积极摄取唐代的文物制度，同时留下了一批入唐关系文书、求法目录和请来目录。仅《大正新修大藏经》所载，就有最澄《传教大师将来台州录》、《传教大师将来越州录》，空海《御请来目录》，常晓《常晓和尚请来目录》，圆行《灵岩寺和尚请来法门道具等目录》，惠运《惠运禅师将来教法目录》、《惠运律师书目录》，圆仁《日本国承和五年入唐求法目录》、《慈觉大师在唐送进录》、《入唐新求圣教目录》，圆珍《开元寺求得经疏记等目录》、《福州温州台州求得经律论疏记外书等目录》、《青

① 《隋书》卷八一，中华书局标点本，页 1827。日本《善邻国宝记》引《经籍后传记》记为"日出处天皇致书日没处天子，无恙"。参见木宫泰彦《日中文化交流史》，商务印书馆中译本，1980 年，页 53。

龙寺求法目录》、《日本比丘圆珍入唐求法目录》、《智证大师请来目录》，宗睿《新书写请来法门等目录》、《禅林寺宗睿僧正目录》。除此而外，在东京堂出版的《平安遗文》卷二三，载有延历寺贞元二十年(804)九月十二日的明州牒、贞元二十一年二月的最澄牒状；在该书卷一〇五、卷一二一，收录了圆珍一行的公验请状和过所勘状；在东京国立博物馆，保存了作为圆珍护照或通行证的太宰府牒；在京都圣护院，保存了圆珍的求法目录。另外，在空海文集《遍照发挥性灵集》卷五，收录了空海为日本第16次遣唐使团大使所作的《为大使与福州观察使书》。这些文献，事实上是唐代中日关系的核心史料。

除圆珍《行历抄》以外，这一时期最重要的一份中外关系史料，是作为古记录的《入唐求法巡礼行记》。作者圆仁是最澄的学生。他于唐武宗灭佛时期居留于唐，尽管如此，仍然搜集到佛教典籍559卷归国。《入唐求法巡礼行记》记载了圆仁入唐后所经各地的佛教状况，包括寺院建筑、僧侣人数、宗教仪式和会昌灭佛的始末；记载了唐代的社会生活和水陆交通，包括路经的驿馆及各沿海港口：方方面面，具有很高的史料价值。特别是，此书记载了长安各大寺院中来自天竺、日本、狮子(今斯里兰卡)等国的僧侣行貌，而且用一半篇幅记载了新罗人在唐境的社会活动。据其所记，新罗人聚集在京都长安、河北道、淮南道沿海诸地，尤其是山东半岛、江淮的傍海地区和运河两岸，或为官，或务农，或做奴婢、水手、造船技工，或经营驿站、运输、掘煤、煮盐之业，以至出现了很多专属新罗人的机构处所，如山东文登的“新罗院”(新罗寺院)、“新罗所”(新罗人办事处)，楚州的“新罗坊”(新罗人居民点)。在该书开成五年(840)三月七日条中，还记录了登州开元寺佛殿西廊外北壁缘起画上的愿主姓名，“尽是日本国人。官位姓名：录事正六位上建必感，录事正六位上羽丰翔，杂使从八位下秦育，杂使从八位下白牛养，诸史从六位下秦海鱼，使下从六位下行散位□□度，傔人从七位下建雄贞，傔人从八位下纪朝臣贞□”[①]。这

---

①《入唐求法巡礼行记校注》，花山文艺出版社，2007年，页224—225。

显然是一批史籍失载的日本使者。如此种种，皆可补充典籍的记录。它说明，外交文书和外交记录，不仅是中外交通史研究的原始资料，而且是中国社会史研究的补充资料。

在公元9世纪的文书中，还有两宗具有特别价值。其一是日本宫内厅书陵部所藏、渤海咸和十一年(841)九月致日本太政官的《渤海国中台省牒》。牒中记载了派遣百人使团之事，通过所记录的使节姓名与职衔，反映了渤海国的官制、外交礼仪、外交文书格式以及渤海与日本的关系。其二是关于遣唐使废止时期的文书，例如见于日本东大寺东南院文书的"宽平七年(895)三月十九日付太政官牒"、见于日本滋贺布施美术馆所藏《外记宣旨》的"宽平九年七月二十五日付外记宣旨"。这些文书记有"遣唐副使"、"遣唐录事"等职衔姓名，反映了遣唐使由延迟派遣至废止的过程①。到公元10世纪以后，日本所遗存的古文书、古记录更加丰富，其中亦多外交史料。例如在村上天皇(946—967年在位)时期，日本曾和吴越王互派使节，《本朝文萃》载有一系列外交信函，如卷六大江朝纲《为清慎公报吴越王书加沙金送文》、卷七菅原文时《为右丞相赠大唐吴越公书状》。镰仓时代，中日交流频繁，其事多见于日本古记录《小右记》、《台记》、《权记》、《百炼钞》、《左经记》、《春记》、《玉叶》、《为房卿记》、《师守记》、《水左记》、《成算法师记》等书。《成算法师记》记有东大寺高僧奝然(938—1016)于983年入宋之事。奝然和入唐八大家一样，也著有请来目录。虽然它已经佚失，但在京都东寺的金刚藏中今仍存有《奝然请来法文目录》卷子的标签。而在《朝野群载》卷二十"大宰府附异国大宋商客事"中，记有长治二年(1105)八月泉州商人李充船由筑前国博德津入港时的警固申请文；在《小右记》中，载有长元元年(1028)台州商客周文裔致右大臣藤原实资的信函和赠品清单。在这里，古文书和古记录成了彼此互证的资料。

奝然访宋期间，著有一部《巡礼记》。此书和戒觉《渡宋记》、成寻

---

① 参见田岛公《海外との交涉》，载桥本义彦所编《古文書の語る日本史・平安》第六章，东京筑摩书房，1991年，页239—318。

《参天台五台山记》并称为三大入宋僧日记。《巡礼记》今已散佚,但另两部却是完璧。《渡宋记》记天台宗延历寺僧戒觉于1082年九月至1083年六月间往五台山巡礼前后的见闻,包括宋商行船前的祈风习俗、在明州受到的待遇、上呈朝廷的表文、公私往来信函、与宋人唱和的汉诗、沿途见闻的自然人文景观、巡礼五台山的感受等等,内容丰富[①]。而《参天台五台山记》则更具规模。其书八卷,记京都大云寺寺主成寻于1072年率弟子七人入宋,次年委托弟子将佛像、经典以及宋神宗所赠文书、物品等送回日本之事。书中涉及宋代政治、经济、社会、文化各方面,对旅行所见水陆交通、饮食物价、风俗习惯作了尤为详细的记载。人们于是把它和《入唐求法巡礼行记》并称,看作日本外交史料的双璧。日本南山大学教授蔡毅并曾从《参天台五台山记》一书中辑出《全宋诗》佚诗36首,其作者达23人[②]。由此可见古记录对于东方文化交流史研究、域外汉文学研究的双重意义。

13世纪后期,日本出现了一宗特殊的史料,即关于文永八年(1271)前后高丽、日本关系的史料。包括《吉续记》当年九月二日条对"关东使随身高丽牒状"的记录,《关东御教书》对"蒙古人可袭来之由"的记录,以及这一期间中、日、蒙、高四国国书。其中的核心史料,则是奈良东大寺尊胜院保存的"文永五年高丽牒状"、东京大学史料编纂所保存的"高丽牒状不审条条"十二则。这些文书资料,呈现了蒙古人侵高丽之时的各国关系以及"三别抄"和日本通交的历史真相[③]。而在16世纪末的史料中,则有以下两宗重要的外交文书:(一)1592年至1598年,丰臣秀吉出兵朝鲜,明代军队参战。这一时期,三国之间多

① 参见王勇、半田晴久《一部鲜为人知的日本入宋僧巡礼记:戒觉〈渡宋记〉解题并校录》,载《文献》2004年第3期。

② 蔡毅《从日本汉籍看〈全宋诗〉补遗——以〈参天台五台山记〉为例》,《第四届宋代文学国际研讨会论文集》,2006年9月。

③ 参见石井正敏《文永八年來日の高麗使について——三別抄の日本通交史料の紹介》,载《日本古文書学論集》第五輯《中世》,东京吉川弘文馆,1986年,页356—371。所谓"三别抄",是左别抄、右别抄、神义军的统称,为高丽时代担任警备与战斗任务的特殊部队,曾长期对抗蒙古。

有文书往来。其中有明万历皇帝赐交丰臣秀吉的诰文、敕谕和册文，原件均存于日本。(二)由于明朝海禁和丰臣秀吉侵略朝鲜，中日贸易一度中断；至17世纪初期有所恢复。许多文书成为关于这一事件的物证。如《续续群书类从》第十六册载1604年的《丝割符由绪书》，记堺(大阪附近城市)、长埼、京都之间的丝品贸易；《异国日记》卷四载1606年萨摩人岛津义久、岛津家久和琉球王尚宁的往来信件，其中义久信中有云"中华与日本不通商舶者三十余年于今矣，我将军忧之之余，欲使家久与贵国相谈"云云，乃记德川家康政权同明政府的试探性接触；1609年有10艘明朝商船停泊于鹿儿岛和坊津，《异国日记》卷一载其货物目录；1604年至1616年间，日本幕府以朱印状表示渡海许可，京都南禅寺金地院所保存的崇传手写本《异国御朱印帐》对此作了记录[①]。关于锁国体制下的日本外交文书和贸易文书，日本学者中村贺亦以专文作了论述。此文讨论到德川家光政府和朝鲜国王之间的书信、长埼奉行所的文书、出岛商馆文书、唐船货物帐、海舶互市新例、异国船驱逐令等等，其中相当数量的文书收藏于欧洲各大图书馆[②]。这说明，在充盈着典籍史料的近世东方史研究领域，古文书仍然有其特殊意义。作为典籍史料的比较对象，它们往往可以填补空白，直达事物本原，因而代表学术前沿，进入研究的核心。

除日本外，韩国也保存了大批外交文书，例如朝鲜时期关于倭寇、壬辰倭乱的文书。崔承熙曾对仪式性的外交文书作过分类，其结论是：韩国对中国的文书数量最多，包括贺表、方物表、贺笺、方物笺、年贡奏本、礼物总单、谢恩表、笺、进贺表、笺、陈慰表、笺、进香祭文、祭物单子、起居表、告讣表、告讣奏本、奏请奏本、方物奏本、方物启本、方物单子、咨文、方物咨文、申文、呈文、照会等23个项目；韩国与

---

① 参见森冈美子《外交貿易》，载《日本古文書学講座・近世篇》，东京雄山阁出版会社，1979年，页279—287。又参《日中文化交流史》，中译本，页620—625。

② 中村贺《鎖国下の外交、貿易文書》，载《日本古文書学講座・近世篇》，页302—316。

日本等交邻国往来文书数量最少，仅有国书、书契、照会等 3 个项目；而中国对韩国的文书数量居中，有诏、敕、咨文、诰命、照会等 5 个项目[①]。事实上，仅从这种粗略的文书体裁分类上，也能看到朝鲜半岛的历史地位。这种情况，对于理解域外汉籍的体裁，理解体裁分类的功能背景，无疑可以提供启发。

七、结 束 语

对于域外汉籍研究这个新的学术领域来说，古文书是一批尚不起眼的资料：它内容零散，产生的时代相对滞后，不易查找和利用。在被古代经典陶冶过的中国眼睛看来，显得不整饬、不典雅，很难用为研究主体。但是，为什么本文要提出古文书和古记录的问题来加以讨论呢？其实有这样一个缘故：对于走出国门以后所获得的那些特殊的经验和感受，我希望找到解释。

我的第一份感受来自越南。从 1998 年到 2003 年，我曾三次前往河内，为各大图书馆所藏的汉文古籍编写目录。最初，我和同伴一样，是抱着进行比较研究的目的前往越南的，我们想寻找的是中国古籍的亲缘资料。但大批和敦煌文书相类似的书籍却改变了我的看法。当我为这些书籍编制目录、写作提要的时候，我觉得自己仿佛在温习刘向、刘歆父子的经验，因为我面对了一大批“未成形”的书籍。

首先，这些古籍往往是以手抄方式存在的。口语化程度较高，很多写本都表现为对某种口头文本的记录；同书不同版本之间差别很大，其异文像是传播过程中不同阶段的表述。这种情况冲击了我从古典文献学那里得来的“定本”概念。我发现，面对这批书籍，我们将在很大程度上放弃对“古本”之真的追求，而只能致力于完整保存作品所传承的信息。这就是说，我面临的问题已经超出了传统校勘学的范围。

---

① 崔承熙《韩国古文书研究》，汉城知识产业社，1989 年，页 52—53。

其次，这些书籍往往是以杂抄形式存在的，既不以作者为单位排列，也不以文体为单位排列；其中不同单元的联续，像是取决于作品流传时的功能。这种情况又冲击了我所熟悉的古典目录学的定名原则和分类原则。一方面，我要尊重书籍的结构并据此理解书中的题名，进而把"同作异名"理解为同样内容的作品在流传过程中发生了功能变异——正像把《乐府诗集》中的《将进酒》、敦煌写本中的《惜罇空》、越南歌筹抄本中的《进酒曲》、《将进酒赋》视为不同类的事物，亦即理解为采用不同的歌唱方法或吟诵方法传述的李白作品一样；另一方面，我又不能固执原始文本的定名，正像不把按"首章标其目"方式命名的《汉家篇》、《洛阳篇》、《老人篇》回改为《白头吟》、《燕歌行》、《伤河龛老人》，也不把按书籍本来性质认定的"吟诵作品选集"、"歌辞集"改为"别集"和"总集"一样。这意味着，我将根据这些杂抄作品的功能，而不是文体，作类别判定。

再次，这些书籍往往没有明确的作者，有时无作者名，有时托名，有时则是多名杂陈。这种情况又冲击了传统的作家观念。它们类似于敦煌文献中的《王梵志诗》——按传统标准，它是别集；但按实际内容，它却应该定为总集。因为"王梵志"并不是真实的作者名，而是一批白话诗人的共名。其中的问题又类似于琴曲《胡笳十八拍》的作者和写作年代问题——按古之说法，《胡笳十八拍》的作者是汉末蔡琰，或盛唐董庭兰，或中唐刘商，或五代蔡翼；但究其实际，这四者的关系却是文学人物（蔡琰）、琴曲改编者（董庭兰）、歌辞作者（刘商）、词曲编定者（蔡翼）的关系[①]。因此，我只好采用新的方法来确认作者，而放弃常见于中国总集的"互著"方式；只好充分尊重创作集体中每一人——创作者、传述者、表演者、总结者——的著作权，在谨慎辨别其彼此关系的前提下，参考所托之名来表述该作品的作者。

总之，在越南，我度过了很多因新奇而感到困惑也感到兴奋的日

---

① 参见王小盾《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉新考》，载《庆祝王运熙教授八十华诞文集》，上海古籍出版社，2005年。又本书《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉的作者与时代》。

子。面对那些“不规范”的书籍，我总是有一种理论冲动，很想建立一个有别于传统文献学的“俗文本文献学”，很想通过典籍形成史研究来实现这一目标。几年以后，这种冲动找到了释放的渠道，因为我接触到了“古文书学”的理论和实践。这时我感到心平气和、豁然开朗了。我知道：在越南所遇到的问题，其实是有普遍性的。一旦引入古文书学的理论和方法，我们不仅可以解决那些特殊的典籍批评问题，而且可以通过不同国度的汉籍比较，建设一个符合史料实际的域外汉籍文献学。

我的第二份感受来自韩国。从 2004 年到 2007 年，我在汉城（首尔）居住了 19 个月。为考察两支宋代乐队——大晟乐队和教坊乐队——在朝鲜半岛的浮沉，我对《高丽史·乐志》作了研究。这项工作可以说是域外汉文学研究，因为《高丽史·乐志》收载了一百多首文学作品，包括雅乐乐章、宋代词作、三国俗乐歌辞和景几体歌等高丽朝的俗乐歌辞，皆以汉字为载体；但这些作品却不同于通常意义上的汉文学，因为它们不署作者名，原则上不属于作家文学。我注意到：这种非作家的汉文学，尽管不见于各种总集、别集，容易被研究者忽视，但它却是大批存在的。比如在韩国《古文书目录》中，有“汉诗”部，著录《归家病吟等五七言二十九首》、《湖上共拈唐律韵十首赋得落花诗八首》、《悼亡妻诗三十首》等 1219 件作品；有“赋、挽词、挽章”部，著录《挽知友文二首押公东功衷终》、《挽族侄五言律十首押各韵》、《屏岩遗稿挽词三十八首》等 33 件作品。此外，有“墓志和碑文”部，著录 42 件作品；有“笏记”部，著录 22 件作品；有“序跋”部，著录 47 件作品；有“记文”部，著录 31 件作品；有“上梁文”部，著录 11 件作品。这些都是文学专部。而在“其他”部中，又有“簇书”、“箴言”、“祝词”、“贺寿赋”、“戒文”等文学类别①。这就是说，域外汉文学不仅是以典籍方式存在的，而且是以文书方式存在的。

这时我还注意到了流行于高丽、朝鲜两朝的《儿郎伟》。在《韩国

① 《古文书目录》，韩国国史编纂委员会编纂，1993 年，页 399—500。

文集丛刊》中，这种作品达到 314 首的规模。经比较研究可知：它产生于中国的北朝，到唐代增加驱傩之歌的身份，在敦煌曾用于障车、上梁仪式，13 世纪初（崔诜、李奎报时代）传入高丽。在朝鲜半岛的上梁仪式中，它综合使用了“乐语”（朗诵骈文）、“儿郎伟”（相和而歌）两种方式，具有较固定的歌调；但它稍稍剥离了播撒金银面米的民间风俗内容。这意味着，它是作为汉文学、主体上也作为典雅文化传入朝鲜半岛的。在传播过程中，它经历了由民间表演转变为文人摛藻之体又成为仪式项目的过程[①]。所以在韩国古文书中，可以看到它作为仪式文学的存在。例如图 5 所示《交泰殿上梁文》，为绢书的片断。原用于朝鲜高宗二十五年（1888）四月十五日重建交泰殿的仪式，由金炳始撰，闵应植书写。其中“六伟”部分云：

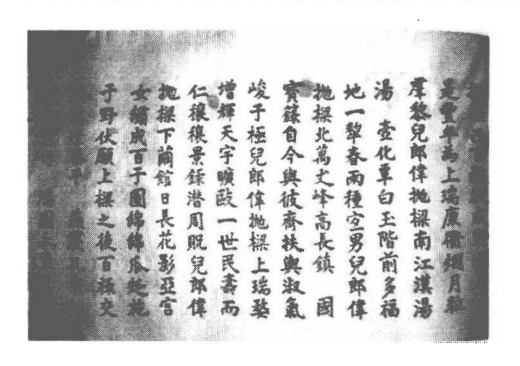

是豐年為上瑞康衢烟月粒
羣黎兒郞偉抛樑南江漢湯
湯壺化覃白玉階前多福
地一犁春雨種宜男兒郞偉
抛樑北萬丈峰高長鎮 國
寳籙自今與彼齊扶輿淑氣
峻于極兒郞偉抛樑上瑞婺
增輝天宇曠敺一世民壽而
仁穰穰景鑠潛周眡兒郞偉
抛樑下蘭館日長花影亞宮
女纈成百子圖緜緜瓜瓞施
于野伏願上樑之後百祿交

图 5 《交泰殿上梁文》

儿郎伟！抛梁东，鸡人报晓瑞曦红。群生自乐发生力，尽在春风和气中。

儿郎伟！抛梁西，百谷秋成野色齐。自是丰年为上瑞，康衢烟月粒群黎。

儿郎伟！抛梁南，江汉汤汤壶化覃。白玉阶前多福地，一犁春雨种宜男。

儿郎伟！抛梁北，万丈峰高长镇国。宝箓自今与彼齐，扶舆淑气峻于极。

---

① 参见本书《从朝鲜半岛上梁文看敦煌儿郎伟》。又载《古典文献研究》第十一辑，凤凰出版社，2008 年，页 114—141。

儿郎伟！抛梁上，瑞姿增辉天宇旷。驱一世民寿而仁，穰穰景录潜周觋。

儿郎伟！抛梁下，茧馆日长花影亚。宫女绣成百子图，绵绵瓜瓞施于野。

它使用的格式和宋代格式是一致的。这反映了仪式文学在传播上的稳定性，同时也表明了古文书对于域外研究的意义。——就完整的域外汉籍研究和域外汉文学研究而言，它自然要把同各种各样的仪式活动相联系的文书史料，纳入其研究视野。

我的第三份感受来自日本。从 2008 年 6 月到 2009 年 6 月，我用一年时间，在东京进行了《大陆音乐在日本的流传:汉文史料叙录》的资料工作，其中 100 天是在上野学园大学日本音乐史研究所度过的。这个研究所位于草加市松原团地，从我居住的庆应义塾大学宿舍出发，要花两个小时、换乘四班车才能到达。但我一直乐而不疲地在两地之间奔走，为什么呢？因为研究所内储存了以下一大批手抄本乐书：

（一）同"唐乐"相关的古乐书三百多种。其中有《怀竹抄》、《龙鸣抄》、《八音抄》、《木师抄》、《残夜抄》、《孝道教训抄》、《教训抄》、《续教训抄》、《体源抄》、《音乐根源钞》、《寻问钞》、《打物简要钞》、《丝竹口传》、《舞曲口传》、《梁尘秘抄口传集》、《琵琶传业次第》、《五重十操记》、《阿月问答》、《五节间郢曲事》、《舞乐要录》、《杂秘别录》等乐书。这些书或称"抄"，或称"口传"，或称"录"，实际上是一批音乐口述史的资料。有《春日社舞乐音乐旧记》、《若宫祭礼记》、《御琵琶合》、《御游部类记》、《宫中管弦之记》等奏乐记录，这些记录遵用日记方式，实际上是一批音乐古记录。其中又有《神乐血脉》、《和琴血脉》、《郢曲相承次第》、《琵琶系图》、《琵琶血脉》、《筝相承系图》、《秦筝相承血脉》、《乐道相承系图》、《大家笛血脉》、《兴福寺延年舞式》等乐人谱系书，其性质接近家谱、族谱。其中还有器乐谱 126 种，例如《天平琵琶谱》、《五弦谱》、《南宫琵琶谱》。这些资料大多抄写于江户时期，但有镰仓时期抄本 1 种、南北朝时期抄本 4 种、室町时期抄本 4 种。

（二）乐人家传乐书乐谱共 1210 件。其中包括松浦清的文库

"乐岁堂"旧藏乐书431件、稻叶与八的家藏乐书约300件、圆满院住持旧藏乐书92件、窪氏旧藏乐书约330件、永田听泉旧藏琴乐史料57件。这些藏书处所都是富于文化特色的。其中松浦清(1760—1841)是九州岛肥前平户的藩主,稻叶与八是世袭的热田神宫乐人,圆满院是滋贺县的天台宗寺院,窪氏是南方雅乐的筚篥世家,永田听泉(1872—1960)则是大阪琴师。

(三)日本各大图书馆藏乐家所传乐书乐谱约2000件,复制本。其中有日本古代神乐、郢曲名门绫小路家的旧藏乐书,有四天王寺乐人林家的旧藏乐书,有雅乐世家丰氏本家的乐书,有兴福寺春日大社所藏乐书,有宫内厅式部职乐部所藏《明治撰定谱》。我为绫小路家旧藏乐书、《明治撰定谱》编了提要目录,前者407件,后者72册;其他几宗也编了简要目录,但尚未准确计数。

(四)明清乐史料,主要内容是明末以来传入日本的民歌和俗曲,其刊本、抄本近百种。

(五)佛教音乐谱本,包括《朗咏要抄》、《朗咏谱》、《四个法要》、《声明集》等声乐谱,其数在一千件以上。

以上音乐文献,大都未加整理,甚至未加编纂。从"典籍"的角度看,它们都不规范,仍然应该归入古文书或古记录。我把这些书籍通读过一遍,经常被它们奇异的内容或形式感动。例如在热田神宫乐人稻叶氏家中藏有17种舞谱,其中一种是卷子本,称《左舞曲手付》(图6)。

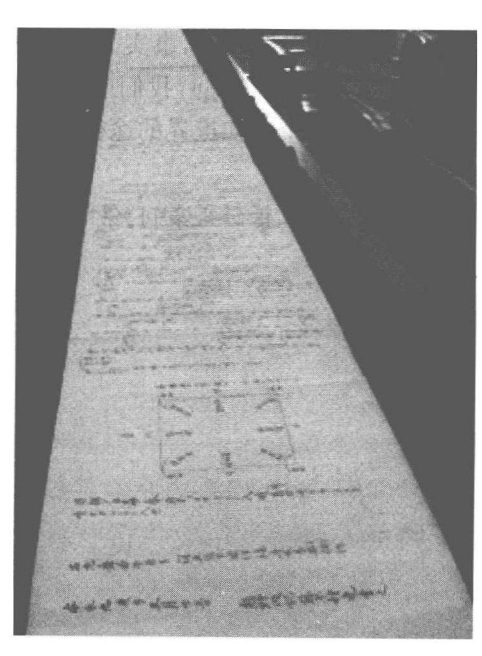


图6 《左舞曲手付》

那天，当我慢慢展开这份舞谱长卷，记下它的高度（305mm）和长度（4980mm）的时候，不由得激动起来。舞谱书写于安永九年（1780），其内容是冈昌稠所传的《春庭乐》、《裹头乐》、《喜春乐》三支大曲，主干为笛谱，旁以彩墨记“手附”（即舞谱符号）。我以前研究过敦煌舞谱；相比之下，这份舞谱规模更大，符号形式更丰富，结构更加诡异，何况它同乐曲有密切配合。面对它，我不仅为古代东方人的符号智慧而惊叹，而且觉得对于“域外汉籍研究”的实质有了新的理解。我认为，作为一个富于魅力的学科，“域外汉籍研究”应该研究一切以汉字为载体的文化，以及汉字承载文化的一切方式。以前在越南，我曾经看到许多种汉字的变体，除京族之喃字以外，有岱喃、侬喃、山喃、土喃、芒喃。我一度诧异于汉字有这样多的兄弟。现在，我又看到许多新的汉字符号了：除舞谱外，看到多种多样的以“墨谱”、“宫商博士”、“律吕博士”为名的声乐谱，看到多种多样的用简化汉字记录孔名的笛谱、笙谱、筚篥谱，以及用简化汉字记录指位的琴谱、筝谱、琵琶谱。这些记录及其内容，事实上尚在中国学者现有视野之外，属于一个未知世界。毫无疑问，我们应该接近这个世界，进入这个世界。而接近和进入这个未知世界的途径，我想就是古文书。

（又载《域外汉籍研究集刊》第6辑，中华书局，2010年5月）

后　记

这本小书所收入的论文可以分为四个单元。第一单元探讨了五行、"道"、"诗言志"理论、《文心雕龙》风格学体系等事物的渊源；第二单元的主旨是从传播角度考察汉唐之间的音乐文学现象；第三单元以词的早期历史形态研究为中心，对其发生过程和唐代音乐文学的概貌作了阐释；第四单元则用比较的方法研究了敦煌变文、讲经文、儿郎伟等俗文学事物，以及其中部分文体在域外的传承。考虑到上述内容，本书采用《起源与传承——中国古代文学与文化论集》一名。

就编辑动机而言，本书实际上是以下三本个人论文集的延续：第一本《汉唐音乐文化论集》，1991 年由台北学艺出版社出版，其内容主要是中古音乐文学；第二本《中国早期艺术与宗教》，1998 年由上海东方出版中心出版，其内容主要是中国文化的发生和传播；第三本《从敦煌学到域外汉文学》，2003 年由北京商务印书馆出版，其内容主要是敦煌文学和亚洲各地区的汉文学。这三本书彼此相隔五至七年，各有其主题，对我每一阶段的学术成绩大致作了总结。现在，又一个七年过去了，我得到再作总结的机会，编成本书。为此，我想利用这篇后记，对书中的几个关键词作点讨论和说明。

第一个词是书名中的"起源"。其代表作品是本书第一单元中的四篇论文。这些论文都反映了对于事物渊源的探索。前三篇有一个共同的思路，即认为在上古时代，每一个广泛流行的思想，都有群体实践和由此产生的公共知识作为生存条件；既然学术的目的是探究事物的原因和原理，那么，我们就应该追溯这一条件。这就是古人所

说的“原始以表末”。这一思路是否正确呢？看来需要商榷。比如，有人对《论〈老子〉首章及其道的原型》一文作过如下批评：

> 如果将老子整个哲学思想都还原到上古生命发生观，那“哲学的突破”从何而来？哲学概念也许有其原型，但哲学思想绝不只是受启于上古某个公共知识这么简单。因此，这种研究哲学思想的方法需要反思。

这意见的要点是说：哲学史研究者应该阐释“哲学的突破”，而不必对古代哲学思想作还原研究。它在这里提倡的是哲学史研究者的通常做法，但这种做法是否有道理，则可斟酌。因为“哲学的突破”是通过比较而呈现出来的——不比较，我们何以衡量所谓“突破”呢？而这种比较的首要对象则应该是哲学思想的原点——不找到原点，我们也无从讨论“突破”“从何而来”。

所以我认为，对古代哲学思想进行还原研究，其实是解决“哲学的突破”问题的必由之路。换言之，对事物的本源加以关注，其实是科学工作者的天然职责。这是由科学的本质决定的。科学工作的任务是揭示事物的广泛联系，对事物提出整体性的理解，因而必定要去追究事物的真相及其所以然，注意把对象和背景作比较，也把对象的成熟形态和它的初始形态作比较。如果我们忽视这一点，只习惯从逻辑角度讨论哲学史问题，而不从历史学的、人类学的角度来讨论；只对事物作平面的描写或解释，而放弃寻找新的思路和新的资料；那么，我们的工作就很难提供新知。

以上这个意思，或许还可以这样来表述：探寻原型或起源，本质上是从源头开始，取得对于事物的因果关系的认识。这是建立理论的最重要的步骤。因为逻辑和历史是统一的；逻辑不仅是对历史的反映，而且要按历史过程本身的规律加以修正。按友人钱竞的说法是：“逻辑永远是在历史中作为过程而展开的；而奇妙的是，历史居然可以浓缩为逻辑。”正是考虑到这一点，本书除“起源”外，还标榜了“传承”一词。这一词语意味着：事物的“本”和“末”、“纲”和“目”是相

对存在的，我们既要注意揭露事物的原初本质，注意探源；也要关注这一本质的展开过程，注意把事物在不同阶段的形态进行比较。这种比较可以更加清晰地彰显本质。因此，对于学术研究来说，“起源”和“传承”是两个密切关联的概念。它们既代表了一种历史意识，也代表了一种因、果互证的研究方法。本书相当多的文章是按这一方法撰写的。

举一个例子，《论汉文化的“诗言志，歌永言”传统》便是一篇对“起源”和“传承”作双向关注的论文。它通过几个历史形态的对比，建立了对于“诗言志，歌永言”之传统的认识。其中有两个历史形态特别值得注意：一是“诗言志，歌永言”理论登上历史舞台时的形态，这时，它是一个关于仪式语言和音乐的命题；二是“诗言志，歌永言”思潮勃兴的宋代，这时，它是一个排斥新俗乐的理论。这两个时代相距三千年，而其间则存在过“诗不言志，歌不永言”的五胡乱华时代以及其后的唐代。因此，只有把“起源”和“传承”相贯穿，才能了解“诗言志，歌永言”理论的本质。也就是说，尽管此文可能有许多瑕疵，但从方法论角度看，它提供了这样一个启示：事物的本质既呈现于发生过程之中，也呈现于发展过程之中，考察后者同样是考察本质；而进行过程考察的要点，是认清事物的不同历史形态的区别与关联。

关于“历史形态”这个词，我觉得可以多说几句。因为在二十多年前，我就对它有所留意。那时我曾关注过另外一些事物的起源，认为中国文学史研究者的“起源研究”之所以容易误入歧途，往往是因为学者们忽视了“历史形态”这个概念。这可以在戏剧起源、词起源的讨论中看到教训[①]。大家都知道：戏剧起源和词起源，是学术史上的两个难题，历来众说纷纭。为什么会这样呢？有人认为，是因为各家所说的“戏剧”或“词”，概念不同，判断起源的标准不同。这意见自然是有道理的，但却不够中肯。因为那两场讨

① 参见王小盾《试论〈资本论〉对事物的质的规定方法》，载《上海戏剧学院学报》1986 年第 2 期。

论所面对的都是漫长的历史过程,研究对象在其间有过多种形态,真正的问题并不在于确定概念,而在于为什么要“判断起源”、如何去“判断起源”。换句话说,既然我们提问题的目的是探求真相,那么,与其去争辩何为起源点,不如转而对事物早期形态的转换过程进行考察。比如,从大量的田野资料和文献资料看,中国早期戏剧有过如下几种形态:

> 一、以角色装扮为中心的摹仿形态。这一形态以自然信仰为背景,多见于早期岩画。假面即是这一阶段的产物。
>
> 二、以狩猎表演为特征的拟兽形态,如古所谓“百兽率舞”。这一形态以具图腾意味的动物崇拜为背景,有跳虎节(彝族)、跳猫猫(傣族)、蚂拐节(壮族拟蛙戏)、跳弓节(彝族围猎戏)等遗存形式。
>
> 三、以逐除不祥为主要功能的巫术形态。这一形态以鬼神崇拜为背景,其典型形式是商周以前的驱傩,遗存品种则有白族的“问魂”和彝族的“跳哑巴”。
>
> 四、以敬神祈福为目的的祭祀形态。在商周之时,其典型形式有祭祀农神的蜡祭、以祖先崇拜为内容的尸祭以及祈丰收、祈雨等祭祀仪式。白族的“打秧官”、哈尼族的“归土基”是其遗留。
>
> 五、国家宗庙祭祀的乐舞形态。例如先秦的“六舞”:同图腾祭祀相联系的《云门大卷》、同星象祭祀相联系的《大咸》、同天神祭祀相联系的《大招》、同祖先祭祀相联系的《大夏》、同先王祭祀相联系的《大武》。
>
> 六、具游戏色彩的散乐形态,例如角抵戏的前身蚩尤戏。

这些形态之间的基本关系,既表现为渐次演进的历时性关系,又表现为同时并存的共时性关系。这是因为,事物的后起形式总是会包含其早期形式。关于中国戏剧起源问题的合理回答,其实就是揭明以上事实。所以我认为:只有弄清楚这六种形态的关系,才能解释中国

戏剧史的复杂局面，也比较完善地解答中国戏剧的本质及其起源问题[1]。

以上说的是中国戏剧的起源，词的起源问题也一样：本质上是若干早期形态相转移的问题。从本书第三单元所收录的《唐代酒令与词》、《从曲子辞到词——关于词的起源》、《隋唐五代词曲概述》等文章看，词在其起源阶段，大致经历了以下几种形态：

> 一、民间曲子辞形态，作为“胡夷里巷之曲”流行。以燕乐的形成为条件，成熟于隋代。隋炀帝等人的《纪辽东》是对这一形态的呈现。
>
> 二、乐工歌辞形态，作为“教坊曲”流行。以教坊艺术的成熟为条件，盛于唐中宗、玄宗时期。敦煌本《云谣集杂曲子》是其文本表现。
>
> 三、饮妓辞形态，作为酒筵改令曲流行。以艺妓的商业化（活跃于酒筵）为条件，最盛于中晚唐。《尊前集》是这种特殊的曲子辞的结晶。
>
> 四、文人辞形态，作为格律范本辞流行。以曲子辞的游戏化为条件，最盛于五代十国。其代表作品有《花间集》。

这些情况表明：起源并不是一个点，而是一个过程，包含多种形态。如果仅依据其中某个形态去讨论起源问题，那么，尽管可以得出貌似有理据的结论，但它却是片面的，不能成立。正因为这样，关于词的起源，有诗三百说、南朝乐府说、隋代说、初唐说、盛唐说、中唐说、晚唐说、五代十国说，又有起于民间说、起于宫廷燕乐说、起于法曲说等等。这些学说各自代表一部分事实，彼此孤立；从方法角度看，其实就是俗话说的“瞎子摸象”。有鉴于此，我认为，对于事物起源和传承的研究，应该转化为对事物的历史形态的研究。只有采用

---

① 参见王胜华《中国戏剧的早期形态》，王小盾序，云南大学出版社，2005 年。

历史形态研究的思路，我们的起源研究才可能接近真理或真相。

现在让我回头谈谈《论汉文化的“诗言志，歌永言”传统》一文。在本书所载诸文中，争议最大的大概就是此文。比如，有人不同意文中“传统”这一提法，说：“‘选词以入乐’、‘因声以度词’只是诗乐结合的两种方式，将其上升为两个文化传统，命题难以成立。”这一批评是否正确呢？我想，应该看如何定义“传统”一词。据辞书的解释，“传统”作为名词，指的是“世代相传的具有特点的风俗、道德、思想、作风、艺术、制度等社会因素”；作为形容词，指的是“世代相传的，旧有的”。“诗言志，歌永言”是否符合这两条定义呢？我认为是符合的。——它正是世代相传的、影响深远的，并且同某种“时尚”相对立的思想和文学习惯。就此而言，本文把它称作“传统”，并无违碍。

不过，我思考了上述批评的来由。我想，这可能是由彼此之间学术经验的差异造成的。从经验看，我其实并不是标准的古代文学研究者；相反，有比较严重的田野倾向。比如 1990 年代，我曾在新疆、西藏等地漫游，接触了很多使用屈折语或粘着语的民族。我喜欢观看他们的器乐、歌舞、说唱和史诗吟诵，曾用录音机、摄像机记录了他们的风俗活动。我还把这些民族的口头艺术和我所知道的汉文学作过比较，比如把十二木卡姆和唐宋大曲相比较，把维吾尔人的说故事和敦煌文学中的“说话”、“转变”相比较，把蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》和汉民族的叙事诗相比较，也把草原民族的民歌格律和北朝乐府的诗律相比较。这些比较虽然粗浅，却使我对所谓“汉民族”、“汉文学”有了更进一步的认识，亦即逐渐认识了其联系于孤立语、联系于农耕文化的特质。后来，我又在吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦、越南、韩国、日本等地作过学术考察。当我学习用东干文来写作的时候，我认识到，脱离了汉字的汉语，是汉语的一种特殊形态，即无法做到“事出于沉思，义归乎翰藻”的形态。当我在韩国国乐院聆听《洛阳春》、《步虚子》等朝鲜版的宋代词曲的时候，我发现，一旦进入另一片国土，汉语歌曲就会发生明显变异，比如完全丢失句尾的拖腔。当我读到韩国音乐学家李惠求对中国、韩国、日本歌曲的比较研究成果的时候，我注意到他的一个精彩看法：中国歌曲传入朝鲜半

岛以后,因朝鲜语不重视押韵,故造成了“引声”的缺失。这些经历启发我建立了一个新认识:汉语的韵部饱满的特征决定了它的音乐风格;汉民族文学的特殊性首先缘于它的语言形式;汉文学的许多理论命题,是同它的语言条件密不可分的。因此,当汉文学遭遇外来文学的时候,或汉文学流落他乡而成为飞地文学的时候,文学手段的冲突就会上升为文化传统的冲突。比如,唐宋两代人对于诗乐结合方式的看法,之所以有如此尖锐的矛盾,是因为那时有过两种文化传统——本土的传统和来自西域的传统——的冲突。正是这些经验使我确信:站在文化传统的高度去审视诗乐结合的两种方式,不仅是合理的,而且是必要的。

从以上经验,也许可以提出本书第四个关键词:“比较”。这包括文学和文化的比较,也包括跨文化的比较。本书各篇的共同处,应该就是这种比较。例如第二单元四篇论文,其重点是把中古文学和当时的音乐文化作比较;第四单元四篇论文,其重点则是俗文学之间的比较——把变文和讲经文作比较,把敦煌文体和其他佛教文体作比较,把中国的《儿郎伟》和朝鲜半岛的上梁文作比较,也把亚洲各国的非典籍形态的文献——古文书——作比较。当然,从理论上说,这些比较并不新鲜。西方学者早就说过:“比较文学是一种把文学与其他学科知识紧密联系在一起的方法论的艺术。”比较文学工作者应该“把尽可能多的来源不同的事实采纳在一起,以便充分地解释每一个事实”;应该“站在语言或民族的边缘,注视多种文学之间的彼此渗透”。这些话事实上已经囊括了我的所有努力。也就是说,我在理论上并没有什么创新。不过从实践角度看,这些努力却是有意义的。因为名义上的“比较文学”工作者似乎更喜欢“讨论”比较的方法,而不是“实践”这些方法。实际上的比较文学研究者,则只是在“域外汉文学”、“域外汉籍”等名义之下进行局部的文学比较研究。我赞赏后者的学术努力,愿意在域外汉文学研究的基础上,增加“把文学与其他学科知识紧密联系在一起”的内容——也就是采纳尽可能多的来源不同的事实,例如从考古学、民族学、语言学、科技史等角度观察到的事实,对研究对象作出更充分的解释。这样一来,除了“起源”研

究、“传承”研究、“历史形态”研究之外，本书也把“文学和文化的比较”当作自己的努力目标。

最后需要说明的是：本书只代表我近期的部分工作；还有一些成果，编入了另一部论文集，即由上海音乐学院出版社出版的音乐学术文集《隋唐音乐及其周边》。这两部论文集，都由我和学术助手陈绪平再次作了资料核对。为方便读者查考，今将《隋唐音乐及其周边》一书的目录列在下面。其中标明“·”号的是2003年以来发表的作品。

・关于各史乐志音乐名词的书名号等问题

・论《道藏》中的音乐史料

・朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献

四、宗教音乐研究

原始佛教的音乐及其在中国的影响

汉唐佛教音乐述略

五台山与唐代佛教音乐

佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中"平"、"侧"、"断"诸音曲符号

早期道教的音乐与仪轨

唐代的道曲和道调

五、中国艺术史短论(略)

衷心期待读者的批评。

王小盾

2010年立春日于成都狮子山

续　　记

编完本书，写完后记，就是 2010 年的春节了。我告别成都，回上海过年。我想利用团聚的机会同女儿谈谈话。女儿熟悉物理学，对人文科学有兴趣。她说，她最近读过我的许多论文。

果然，女儿同我谈了很多。

她告诉我：她遇到过两种青少年，一种是喜爱物理学、对学习物理有信心的；另外一种不是。她观察过后一种人，发现他们之所以排斥物理学，原因是害怕“一脚踩空”。因为解物理题的过程，是一个寻找思路、试错的过程。这一过程通常会让学习者感到迷茫、困惑。所以不妨说，排斥物理学的心理原因是害怕迷茫和困惑。

她说：试错是自然科学的基本方法，所有科学工作都是要通过试错去寻找正确思路的。所以害怕物理学的人也会害怕数学或化学。人们喜欢把人分为文科倾向的人和理科倾向的人。其实，按照一种更深刻的理解，也可以分为害怕踩空的人和不怕踩空的人。

她说：我这本书有些提法会让学理科的人感到奇怪，比如我把“起源”、“传承”、“比较”和“历史形态”研究看作自己的特色。她说：在自然科学工作者看来，这算什么特色呢？科学的基本要求本来就是系统地研究事物，是要去回答具有普遍意义的问题。任何研究都不可避免地要作比较，要通过运动来考察事物，因此要追溯起源。比如在她的理解中，哲学就是哲学史，宗教就是宗教史。作为一个文学史工作者，我自然应该把起源研究、传承研究等等当作自己的本分。

她说：她认为我的特色其实是不怕踩空，在踩空的过程中追求踩实。这种追求接近物理学家的追求。在我写过的论文中，她最喜欢

的就是这种风格的论文。比如《龙的实质和龙神话的起源》。表面上看，那篇文章的优点是采用了生物学的知识和研究思路；但从实质上看，它的优点是注意寻找在看似矛盾的各种材料中隐藏的内在关联，因而破除了"瞎子摸象"的习惯。它是一篇思想深刻的论文。又比如《诗六义原始》。那篇文章面对特殊的资料条件，若干论点找不到直接依据。但它调动了尽可能多的资料，使每个论点都相互支持，形成一个逻辑严密的系统。它是一篇层次明细、内容紧凑的论文。另外，在我前年发表的《中国早期艺术与符号研究》一书中，女儿喜欢《从鸟崇拜推测商王庙号的内涵》一节。这一节的优点也是逻辑上比较完美。它符合这样一个道理：一旦将一种现象置放于千百种相关现象之间，比较着看，那么就能获得对它的理解，即使这现象本身比较隐晦。总之，她认为，不怕踩空也可以理解为不满足于浅尝辄止。这种做法和通常的做法不同，总是先把其他相关材料的意义都显示出来，然后再确认那些核心材料的意义。

女儿的话对我颇有启发。我发现，我的论文的确可以分为两种：一种是在踩空的过程中慢慢踩实的，另外一种是步步踩实。本书《域外汉籍研究中的古文书和古记录》一文，就属于后一种。可以说，它符合"资料翔实"的要求，填补了空白；但相比之下，我更喜欢前面那种论文。那些论文都经历了困而后知的过程。它们不仅收获了作为结论的新知识，而且收获了作为试错方法的新思路。我把本书的篇目细数了一下，发现大部分是这种论文。例如《从"五官"看五行的起源》、《论〈老子〉首章及其道的原型》、《论汉文化的"诗言志，歌永言"传统》、《〈文心雕龙〉风格理论的〈易〉学渊源》、《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉的作者与时代》、《唐代酒令与词》、《变文和讲经文》、《从曲子辞到词——关于词的起源》等。它们都有较远大的眼光，包含了透过现象看本质的追求，是"不怕踩空"的产物。

不过，我知道，任何学术都是要从传统起步的。人文学科毕竟是讲究归纳的科学，从材料出发是高于一切的要求。因此，在人文学科提倡踩实，进而提倡起源研究、传承研究、历史形态研究和比较研究，是更有意义的。因为只有站在这个基础之上，才能有效地抵制那些

反科学的倾向，使“试错”、“不怕踩空”不至于导致另一种失误。

正月初三，我去音乐学家洛秦家做客，见到前辈学者洛地先生。洛老先生对上面这些看法表示赞同。他补充说：持之有故和言之有理是两件事。持之有故未必言之有理，言之有理不必持之有故。正因为这样，孟子才说“尽信书不如无书”。形而上和形而下也是两件事。只懂形而上，不懂形而下，那是空洞；只懂形而下，不懂形而上，则是盲目。正因为这样，康德才说“感性无知性则盲，知性无感性则空”。他说，没有形而上作指导，许多形而下都是瞎搞。

听到这些话，我不免“心有戚戚”。于是记下来，提供给大家讨论。

王小盾

2010 年春节，于上海市桂林路